ИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ
I. РОССИЯ.

Ф 1-66
2304
801-Р4
632
165
282

ОТ СИМВОЛИЗМА ДО „ОКТЯБРЯ“

СОСТАВИЛИ
Н. Л. БРОДСКИЙ и Н. П. СИДОРОВ.

Библиотека
ПОГАШЕНО
Ленина
XXIV
7307

„НОВАЯ МОСКВА“
1 9 2 4

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ.

Предлагаемая книга имеет задачей ознакомить интересующихся судьбами новейшей русской литературы с ее теоретическими заявлениями и обоснованиями, выразившимися в ряде деклараций, манифестов, статей, стихотворений. Всем бросались в глаза быстрая смена и пестрота литературных школ за последние три десятилетия, в которых так трудно было ориентироваться рядовому читателю. Некоторые из этих течений были недолговечны, умерли почти в день своего рождения, но они наполняли шумом литературную жизнь и, будучи показательными для того распада общественной жизни и мысли, который определял предреволюционную эпоху, имеют право на внимание вдумчивого любителя русского словесного искусства. Не все направления манифестировали свои взгляды на задачи поэтического творчества,—поэтому пришлось освещать некоторые литературные школы теоретическими статьями, имевшими в свое время возбуждающее и руководящее влияние (таковы, напр., статьи В. Соловь- ... Г. Плеханова и др.). Отнюдь не стремясь представить ...ал с исчерпывающей полнотой, мы не включали ино- ...наш сборник статей, может быть, и существенных для ...ния крупного литературного деятеля той или иной ...ской школы, но имевших слишком личный характер — ...известная статья А. Блока «О современном состоянии ...о символизма»). Материал расположен нами по шко- ... в хронологическом порядке, давая читателю возмож- ... установить эволюцию литературных направлений в их ...ществовании и в последовательной смене. В наши дни ...шенного интереса к теории и социологии искусства и ...ления подвести итог сложным исканиям «большого» ...ратурного стиля, который бы ответил запросам нашей ...ременности, имеющей столь великий исторический смысл, ...га оглядка на этапы пройденного литературного пути в его

теоретических формулах необходима, прежде всего, для уяснения очередных задач искусства поэзии, как жизнетворчества и жизнепонимания: это историческое обозрение поможет также отчетливей представить социальные основы литературных школ, упадочность одних и творческую устремленность других, как результат борьбы отживающих и выходящих на арену строительства жизни новых общественных сил. Составители полагают, что этот сборник трудно находимых материалов может пригодиться для студий, кружков, стремящихся оформить свое литературное мировоззрение в соответствии с социальными проблемами нашего времени.

Считаем долгом выразить глубокую благодарность Е. Ф. Никитиной и В. Львову-Рогачевскому, сообщившим нам ряд ценных библиографических указаний и передавшим в наш сборник рукописный манифест люминистов.

4 ноября 1923 г.

ВВЕДЕНИЕ.

1. ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА.

1890.

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производят однородное эстетическое впечатление, подлежат одинаковой эстетической оценке,—не даром и слово для ее выражения употребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы все ограничивалось такою видимою, поверхностною однородностью, то можно было бы спросить и, действительно, спрашивали: зачем это удвоение красоты? Не детская ли забава повторять на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе? Обыкновенно на это отвечают (например, Тэн в своей «Philosophie de l'art»), что искусство воспроизводит не самые предметы и явления действительности, а только то, что видит в них художник, а истинный художник видит в них лишь их типические, характерные черты; эстетический элемент природных явлений, пройдя через сознание и воображение художника, очищается от всех материальных случайностей и, таким образом, усиливается, выступает ярче; красота, разлитая в природе, в ее формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущенною, подчеркнутою.Этим об'яснением нельзя окончательно удовлетвориться уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчеркнуты, например, в сонатах Бетховена?—Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине, она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой,—в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи...

Красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира *).

Но не совершено ли уже помимо нас это дело всемирного просветления? Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов. Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в ощутительных образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, наброшенное на злую жизнь, а не преображение этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала. Мы знаем, что реализация этого начала уже в самой природе имеет различные степени глубины, при чем всякому углублению положительной стороны соответствует и углубление, внутреннее усиление отрицательной. Если в неорганическом веществе дурное начало действует только как тяжесть и косность, то в мире органическом оно проявляется уже как смерть и разложение (при чем и тут безобразие не так явно торжествует в разрушении растений, как в смерти и разложении животных, и между ними у высших более чем у низших), а в человеке оно, кроме более сложного и усиленного своего проявления с физической стороны, выражает еще и свою глубочайшую сущность, как нравственное зло. Но тут же и возможность окончательного над ним торжества и совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной...

Достойное, идеальное бытие требует одинакового простора для целого и для частей,—следовательно, это не есть

*) О красоте, как идеальной причине существования материи, см. в моих статьях о „Цельном знании“ (Журн. Мин. Нар. Пр. 1877 и 1878 г.г.) (помещены в 1 томе Собрания Сочинений.)

свобода от особенностей, а только от их исключительности. Полнота этой свободы требует, чтобы все частные элементы находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе, ощущало в своей частности единство целого и в целом свою частность,—одним словом, абсолютная солидарность всего существующего, бог все во всех.

Полное чувственное осуществление этой всеобщей солидарности или положительного всеединства—совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи,—предполагает, прежде всего, глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием. Это есть основное, собственно-эстетическое требование, здесь специфическое отличие красоты от двух других аспектов абсолютной идеи. Идеальное содержание, остающееся только внутреннею принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессилие идеи. В самом деле, пока дух неспособен дать своему внутреннему содержанию непосредственного внешнего выражения, воплотиться в материальном явлении, и пока, с другой стороны, вещество неспособно к восприятию идеального действия духа, неспособно проникнуться им, претвориться или пресуществиться в него, до тех пор, значит, между этими главными областями бытия нет солидарности, а это значит, что у самой идеи, которая именно и есть совершенная солидарность всего существующего, нет еще здесь, в этом ее явлении, достаточно силы для окончательного осуществления или исполнения ее сущности. Абстрактный, неспособный к творческому воплощению дух и бездушное, неспособное к одухотворению вещество,—оба несообразны с идеальным или достойным бытием, и оба носят на себе явный признак своего недостоинства в том, что ни тот, ни другой не могут быть прекрасными. Для полноты этого последнего качества требуются таким образом: 1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления, как собственной неотделимой формы идеального содержания. К этому двоякому условию необходимо присоединяется или, лучше сказать, прямо из него вытекает третье: при непосредственном и нераздель-

ном соединении в красоте духовного содержания с чувственным выражением, при их полном взаимном проникновении, материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т.-е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея. По гегельянской эстетике красота есть воплощение универсальной и вечной идеи в частных и преходящих явлениях, при чем они так и остаются преходящими, исчезают, как отдельные волны в потоке материального процесса, лишь на минуту отражая сияние вечной идеи. Но это возможно только при безразличном равнодушном отношении между духовным началом и материальным явлением. Подлинная же и совершенная красота, выражая полную солидарность и взаимное проникновение этих двух элементов, необходимо должна делать один из них (материальный) действительно причастным бессмертию другого.

Обращаясь к прекрасным явлениям физического мира, мы найдем, что они далеко не исполняют указанных требований или условий совершенной красоты. Во-первых, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, оно не открывает здесь всей своей таинственной глубины, а обнаруживает лишь свои общие очертания, иллюстрирует, так сказать, в частных конкретных явлениях самые элементарные признаки и определения абсолютной идеи. Так свет в своих чувственных качествах обнаруживает всепроницаемость и невесомость идеального начала; растения своим видимым образом проявляют экспансивность жизненной идеи и общее стремление земной души к высшим формам бытия; красивые животные выражают интенсивность жизненных мотивов, об'единенных в сложном целом и уравновешенных настолько, чтобы допускать свободную игру жизненных сил и т. д. Во всем этом, несомненно, воплощается идея, но лишь самым общим и поверхностным образом, с внешней своей стороны. Этой поверхностной материализации идеального начала в природной красоте соответствует здесь столь же поверхностное одухотворение материи, откуда возможность кажущегося противоречия формы с содержанием: типически злой зверь может быть весьма красивым (противоречие здесь только кажущееся, именно потому, что природная красота по своему поверхностному

характеру вообще не способна выражать идею жизни в ее внутреннем, нравственном качестве, а лишь в ее внешних физических принадлежностях, каковы—сила, быстрота, свобода движения и т. п.). С этим же связано и третье существенное несовершенство природной красоты: так как она лишь снаружи и вообще прикрывает безобразие материального бытия, а не проникает его внутренно и всецело (во всех частях), то и сохраняется эта красота неизменною и вековечною лишь в о о б щ е, в своих общих образцах—родах и видах, каждое же отдельное прекрасное явление и существо в своей собственной жизни остается под властью материального процесса, который сначала прорывает его прекрасную форму, а потом и совсем его разрушает. С точки зрения натурализма эта непрочность всех индивидуальных явлений красоты есть роковой неизбежный закон. Но чтобы примириться хотя бы только теоретически с этим торжеством всеразрушающего материального процесса, должно признать (как и делают последовательные умы этого направления) красоту и вообще все идеальное в мире за суб'ективную иллюзию человеческого воображения. Но мы знаем, что красота имеет об'ективное значение, что она действует вне человеческого мира, что сама природа не равнодушна к красоте. А в таком случае, если ей не удается осуществить совершенную красоту в области физической жизни, то не даром же она путем великих трудов и усилий, страшных катастроф и безобразных, но необходимых для окончательной цели порождений поднялась из этой низшей области в сферу сознательной жизни человеческой. Задача, неисполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человеческого творчества.

Отсюда троякая задача искусства вообще: 1) прямая об'ективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений. Это есть превращение физической жизни в духовную, т.-е. в такую, которая, во-первых, имеет сама в себе свое слово, или откровение, способна непосредственно выражаться во-вне, которая, во-вторых, способна внутренно преображать, одухотворять материю или истинно в ней воплощаться, и которая,

в-третьих, свободна от власти материального процесса и потому пребывает вечно. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпасть с концом всего мирового процесса. Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные предварения (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства в величайших своих произведениях, схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат, таким образом, переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни. Понимаемое таким образом, искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного пророчества. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религией. Эту первоначальную нераздельность религиозного и художественного дела мы не считаем, конечно, за идеал. Истинная, полная красота требует большего простора для человеческого элемента и предполагает более высокое и сложное развитие социальной жизни, нежели какое могло быть достигнуто в первобытной культуре. На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим, как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу. Ведь и та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном художестве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии.

Теперь мы можем дать общее определение действительного искусства по существу: всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение.

Эти предварения совершенной красоты в человеческом искусстве бывают трех родов: 1) прямые или магические, когда глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием an sich всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика) *); 2) косвенные, чрез усиление (потенцирование) данной красоты, когда внутренний существенный и вечный смысл жизни, скрытый в частных и случайных явлениях природного и человеческого мира и лишь смутно и недостаточно выраженный в их естественной красоте, открывается и уясняется художником чрез воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализованном виде: так архитектура воспроизводит в идеализованном виде известные правильные формы природных тел и выражает победу этих идеальных форм над основным анти-идеальным свойством вещества—тяжестью; классическая скульптура, идеализуя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности; пейзажная живопись (и отчасти лирическая поэзия) воспроизводит в сосредоточенном виде идеальную сторону сложных явлений внешней природы, очищая их ото всех материальных случайностей (даже от трехмерной протяженности), а живопись (и поэзия) религиозная есть идеализованное воспроизведение тех явлений из истории человечества, в которых заранее открывался высший смысл нашей жизни. 3) Третий отрицательный род эстетического предварения будущей совершенной действительно-

*) Разумею такие лирические стихотворения (а также лирические места в некоторых поэмах и драмах), эстетическое впечатление которых не исчерпывается теми мыслями и образами, из которых состоит их словесное содержание. Вероятно, на это намекал Лермонтов в известных стихах:

Есть звуки—значенье
Темно, иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

сти есть косвенный, чрез отражение идеала от несоответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости отражения. Несоответствие между данною действительностью и идеалом или высшим смыслом жизни может быть различного рода: во-первых, известная человеческая действительность, по-своему совершенная и прекрасная именно в смысле природного человека, не удовлетворяет, однако, тому абсолютному идеалу, для которого предназначены духовный человек и человечество. Ахилл и Гектор, Приам и Агамемнон, Кришна, Арджуна и Рама,—несомненно, прекрасны, но чем художественнее изображены они и их дела, тем яснее в окончательном результате, что не они настоящие люди, и что не их подвиги составляют настоящее человеческое дело. По всему вероятию, Гомер,—а авторы индийских поэм наверное,—не имели в виду этой мысли, и мы должны назвать героический эпос бессознательным и смутным отражением абсолютного идеала от прекрасной, но не адэкватной ему человеческой действительности, которая поэтому и обречена на гибель:

Будет некогда день, и погибнет священная Троя.
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама.

Новейшие поэты, возвращаясь к темам античного эпоса, сознательно и в виде всеобщей истины выражают ту идею, которая сама собою конкретно выступает в их образцах. Таково «Торжество победителей» Шиллера:

Все великое земное
Разлетается как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим...

и еще яснее (как подчеркнутое впечатление) в балладе Жуковского:

Отуманилася Ида,
Омрачился Илион,
Спит во мраке стан Атрида,
На равнине битвы—сон
и т. д.

Более глубокие отношения к неосуществленному идеалу находим мы в трагедии, где сами изображаемые лица проникнуты сознанием внутреннего противоречия между своею

действительностью и тем, что должно быть. Комедия с другой стороны усиливает и углубляет чувство идеала тем, что, во-первых, подчеркивает ту сторону действительности, которая ни в каком смысле не может быть названа прекрасною, а, во-вторых, представляет лиц, живущих этой действительностью, как вполне довольных ею, чем усугубляется их противоречие с идеалом. Это самодовольство, и никак не внешние свойства сюжета, составляет существенный признак комического в отличие от трагического элемента. Так, например, Эдип, убивший своего отца и женившийся на своей матери, мог бы быть, несмотря на это, лицом высококомическим, если бы он относился к своим странным приключениям с благодушным самодовольством, находя, что все случилось нечаянно, и он ни в чем не виноват, а потому и может спокойно пользоваться доставшимся ему царством *).

Определяя комедию как отрицательное предварение жизненной красоты чрез типичное изображение анти-идеальной действительности в ее самодовольстве, под этим самодовольством мы разумеем, конечно, никак не довольство того или другого действующего лица тем или другим частным положением, а лишь общее довольство целым данным строем жизни, вполне разделяемое и теми действующими лицами, которые чем-нибудь недовольны в данную минуту. Так, мольеровские герои, конечно, весьма недовольны, когда их бьют палками, но они вполне удовлетворяются тем порядком вещей, при котором битье палками есть одна из основных форм общежития...

Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле,—должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы? В истории мы их не находим; мы видим здесь искусство изменяющееся, — в процессе развития. Отдельные отрасли его достигают возможного в своем

*) Разумеется, комизм был бы возможен здесь именно потому, что преступление не было личным намеренным действием. Сознательный преступник, довольный самим собою и своими делами, не трагичен, но отвратителен, а никак не комичен.

роде совершенства и более не преуспевают; зато возникают новые. Все, кажется, согласны в том, что скульптура доведена до своего окончательного совершенства древними греками; едва ли так же можно ожидать дальнейшего прогресса в области героического эпоса и чистой трагедии. Я позволяю себе итти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что как указанные формы художества завершены еще древними, так новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия. Разумеется, это будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории; ибо художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста.

Владимир Соловьев.

Собрание сочинений, т. VI.

2. ЭКОНОМИКА и ИСКУССТВО.

Развитие производительных сил ставит людей в такие отношения, при которых личное присвоение некоторых предметов оказывается более удобным для производительного процесса. Сообразно с этим изменяются правовые понятия первобытного человека. Психология общества приспособляется к его экономии. На данной экономической основе роковым образом возвышается соответствующая ей идеологическая надстройка. Но, с другой стороны, каждый новый шаг в развитии производительных сил ставит людей, в их повседневной житейской практике, в новые взаимные положения, не соответствующие отжившим отношениям производства. Эти новые, небывалые положения отражаются на психологии людей, очень сильно ее изменяют. В каком же направлении? Одни члены общества отстаивают старые порядки,—это люди застоя. Другие,—те, которым невыгоден старый порядок,—стоят за поступательное движение; их психология видоизменяется в направлении тех отношений производства, которыми заменятся со временем старые, отживающие экономические отношения. Приспособление психологии к экономии, как видите,

продолжается, но медленная психологическая эволюция предшествует экономической революции *).

Раз совершилась эта революция, устанавливается полное соответствие между психологией общества и экономией. Тогда на почве новой экономии происходит полный расцвет новой психологии. В течение некоторого времени это соответствие остается ненарушимым; оно даже все более и более упрочивается. Но мало-по-малу показываются ростки нового разлада; психология передового класса, по указанной выше причине, опять переживает старые отношения производства: ни на минуту не переставая приспособляться к экономии, она опять приспособляется к новым отношениям производства, составляющим зародыш экономии будущего. Ну, разве же это не две стороны одного и того же процесса?

До сих пор мы иллюстрировали мысль Маркса, главным образом, примерами из области имущественного права. Это право есть, несомненно, та же идеология, но идеология первого, так сказать, низшего порядка. Как надо понимать взгляд Маркса на идеологии высшего порядка—на науку, на философию, на искусство и т. д.?

В развитии этих идеологий экономия является основой в том смысле, что общество должно достигнуть известной степени благосостояния для того, чтобы выделить из себя известный слой людей, посвящающих свои силы исключительно научным и прочим подобным занятиям. Далее, самое направление умственной работы в обществе определяется его отношениями производства. О науках еще Вико сказал, что они вырастают из общественных нужд. По отношению к такой науке, как политическая экономия, это ясно для всякого, кто хоть немного знаком с ее историей. Граф Неккю справедливо заметил, что политическая экономия в особенности подтверждает то правило, что практика всегда и везде предшествует науке. Конечно, и это можно истолковать в очень отвлеченном смысле; можно сказать: «ну, разумеется, для науки нужен опыт, и чем больше опыта, тем полнее наука». Дело не в том. Сравните экономические взгляды Аристотеля или Ксенофонта со взглядами

*) По существу, это тот же самый психологический процесс, который переживает теперь европейский пролетариат: его психология уже приспособляется к новым, будущим отношениям производства.

Адама Смита или Рикардо, и вы увидите, что между экономической наукой древней Греции, с одной стороны, и экономической наукой буржуазного общества—с другой, существует не только количественная, но и качественная разница: совсем иная точка зрения, совсем иное отношение к предмету. Чем об'ясняется эта разница? Да просто тем, что изменились самые явления: отношения производства в буржуазном обществе не похожи на античные отношения производства. Различные отношения в производстве создают различные взгляды в науке. Мало этого. Сравните взгляды Рикардо со взглядами какого-нибудь Бастиа, и вы увидите, что эти люди различно смотрят на отношения производства, оставшиеся по своему общему характеру неизменными,—на буржуазные отношения производства. Почему это? Потому что в эпоху Рикардо эти отношения только еще расцветали, только еще упрочивались, а во время Бастиа они уже начали клониться к упадку. Различные состояния тех же самых отношений производства необходимо должны были отразиться на взглядах тех людей, которые их защищали.

Или возьмем науку государственного права. Как, почему развивалась ее теория? «Научная разработка государственного права,—говорит профессор Гумплович,—начинается лишь там, где господствующие классы приходят между собой в столкновение по поводу принадлежащей каждому из них сферы власти. Так, первая большая политическая борьба, с которой мы встречаемся во второй половине европейских средних веков, борьба между светской и духовной властью, борьба между императором и папой, дает первый толчек развитию немецкой науки государственного права. Вторым спорным политическим вопросом, вызвавшим раздвоение в среду господствующих классов и давшим толчок публицистической разработке соответствующей части государственного права, был вопрос об избрании императоров» и т. д.

Что такое взаимные отношения классов? Это, прежде всего, именно те отношения, в которые люди становятся друг к другу в общественном производительном процессе: отношения производства. Эти отношения находят свое выражение в политической организации общества и в политической борьбе разных классов, а эта борьба служит толчком для возникновения и развития различных политических

теорий: на экономической основе необходимо возвышается соответствующая ей идеологическая надстройка.

Но и это все идеологии, если не первого, то, во всяком случае, и не самого высшего порядка. Как обстоит дело, например, с философией, с искусством? Прежде, чем ответить на этот вопрос мы должны сделать некоторое отступление.

Гельвеций исходил из того положения, что l'homme n'est que sensibilité. С этой точки зрения ясно, что человек будет избегать неприятных ощущений и стараться приобрести приятные. Это неизбежный, естественный эгоизм чувствующей материи. Но если это так, то каким образом возникают у человека совершенно бескорыстные стремления: любовь к истине, героизм? Такова была задача, которую нужно было разрешить Гельвецию. Он не сумел разрешить ее, а чтобы выпутаться из затруднения, он просто зачеркнул тот самый x, ту самую неизвестную величину, определить которую он взялся. Он стал говорить, что нет ни одного ученого, который бескорыстно любил бы истину, что каждый человек видит в ней лишь путь к славе—путь к деньгам, а в деньгах—средства доставления себе приятных физических ощущений, например, для покупки вкусной пищи или belles esclaves. Нечего и говорить, насколько несостоятельны такие об'яснения. В них сказалась лишь неспособность французского метафизического материализма справляться с вопросами развития.

Отцу современного диалектического материализма приписывают такой взгляд на историю человеческой мысли, который был бы ни чем иным, как повторением метафизических рассуждений Гельвеция. Взгляд Маркса на историю, напр., философии, часто понимается, приблизительно, так: если Кант занимался вопросами трансцендентальной эстетики, если он говорил о категориях рассудка или об антиномиях разума, то у него это одни фразы: ему в действительности вовсе неинтересны были ни эстетика, ни антиномии, ни категории, ему нужно было только одно: доставить классу, к которому он принадлежал, т.-е. немецкой мелкой буржуазии, как можно больше вкусных блюд и «прекрасных невольниц». Категории и антиномии казались ему прекрасным средством для этого, вот он и стал «разводить» их. Нужно ли уверять, что это совершеннейшие пустяки?! Ко-

гда Маркс говорит, что данная теория соответствует такому периоду экономического развития общества, то он вовсе не хочет сказать этим, что мыслящие представители класса, господствовавшего в течение этого периода, сознательно подгоняли свои взгляды к интересам своих более или менее богатых, более или менее щедрых благодетелей.

Сикофанты были, разумеется, всегда и везде, но не они двигали вперед человеческий разум. Те же, которые действительно двигали его, заботились об истине, а не об интересах сильных мира сего.

«На различных формах собственности,—говорит Маркс,—на общественных условиях существования возвышается целая надстройка различных своеобразных чувств и иллюзий, взглядов и понятий. Все это творится и формируется целым классом на почве материальных условий его существования и соответствующих им общественных отношений». Процесс возникновения идеологической надстройки совершается *незаметным для людей образом*. Они рассматривают эту надстройку не как временный продукт временных отношений, а как нечто естественное и обязательное по своей собственной сущности. Отдельные лица, взгляды и чувства которых складываются под влиянием воспитания и вообще окружающей обстановки, могут быть преисполнены самого искреннего, вполне *самоотверженного отношения* к тем взглядам и к тем формам общежития, которые исторически возникли на почве более или менее *узких классовых интересов*. То же и с целыми партиями. Французские демократы 1848 г. выражали стремления мелкой буржуазии. Мелкая буржуазия естественно стремилась отстоять свои классовые интересы. Но «было бы, однако, ограниченностью думать,—говорит Маркс,—что мелкая буржуазия сознательно стремится отстоять эгоистичный классовый интерес. Наоборот, она полагает, что частные условия ее освобождения представляют собою общие условия, при которых только и может быть достигнуто спасение современного общества и устранена борьба классов. Точно также не следует думать, будто все представители мелкой буржуазии—лавочники или поклонники лавочников. По своему образованию и личному положению они могут быть, как небо от земли, далеки от лавочников. Представителями мелкой буржуазии их делает то обстоятельство, что их мысль

не выходит за пределы житейской обстановки мелкой буржуазии, и что, поэтому, они приходят к тем же задачам и решениям в теории, к которым мелкий буржуа приходит благодаря своим материальным интересам и своему общественному положению, на практике. Таково вообще отношение между политическими и литературными представителями данного класса, с одной стороны, и самим этим классом, с другой».

Это Маркс говорит в своей книге о coup d'état Наполеона III. В другом своем произведении он, может быть, еще лучше выясняет нам психологическую диалектику классов. Речь идет у него о той освободительной роли, которую иногда приходится играть отдельным классам.

«Ни один класс не может сыграть этой роли, не вызвав на время энтузиазма в себе и в массе. В течение этого времени он братается со всем обществом, его признают *всеобщим представителем*, ему сочувствуют, как таковому; в течение этого времени права и требования этого класса действительно являются правами и требованиями всего общества, а сам он головой этого общества и его сердцем. Только во имя всеобщих прав общества отдельный класс может требовать себе господства над всеми другими. Чтобы взять приступом эту роль освободителя и вместе с тем политического эксплоататора всех общественных сфер в интересах своей собственной сферы, недостаточно энергии и духовной самоуверенности. Чтобы одно сословие явилось как бы охватывающим все общество, для этого нужно, чтобы все общественные недуги были, наоборот, сконцентрированы в каком-нибудь другом классе, нужно, чтобы известное сословие явилось сословием, вызывающим всеобщее отвращение, олицетворением того, что всех стесняет... Чтобы одно сословие явилось сословием-освободителем par excellence, нужно, чтобы какое-нибудь другое сословие явилось в общем сознании, наоборот, сословием-поработителем. Отрицательно-универсальное значение французского дворянства и духовенства обусловило положительно-универсальное значение соседнего с ними и стоявшего против них класса буржуазии».

После этого предварительного об'яснения уже нетрудно выяснить себе взгляд Маркса на идеологии высшего порядка,

напр.: на философию и на искусства. Но для большей наглядности мы сопоставим его со взглядом И. Тэна.

«Чтобы понять данное художественное произведение, данного артиста, данную группу артистов,—говорит этот писатель,—надо с точностью представить себе общее состояние умов и нравов их времени. Там лежит последнее об'яснение; там находится первая причина, определяющая собою все остальное. Эта истина подтверждается опытом. В самом деле, если мы проследим главные эпохи истории искусства, мы найдем, что искусства появляются и исчезают вместе с известными состояниями умов и нравов, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия,—трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида,—является вместе с победой греков над персами, в героическую эпоху небольших городских республик, в момент того великого напряжения, благодаря которому они завоевали свою независимость и установили свою гегемонию в цивилизованном мире. Эта трагедия исчезает вместе с этой независимостью и этой энергией, когда измельчание характеров и македонское завоевание отдают Грецию во власть иностранцев.—Точно также готическая архитектура развивается вместе с окончательным установлением феодального поряда в эпоху полувозрождения одиннадцатого столетия, в то время, когда общество, избавленное от норманских набегов и от разбойников, устанавливается более прочным образом: она исчезает в то время, когда военный режим более или менее крупных баронов разлагается в конце XV столетия, вместе со всеми теми нравами, которые из него вытекали, вследствие возникновения новейших монархий. Подобно этому голландская живопись расцветает в тот славный момент, когда, благодаря своему упорству и своему мужеству, Голландия окончательно сбрасывает испанское иго, успешно борется с Англией, становится самым богатым, самым промышленным, самым цветущим государством Европы; она падает в начале XVIII века, когда Голландия спускается до второстепенной роли, уступив первую Англии, и становится просто банком, торговым домом, содержимым в величайшем порядке, мирным и и благоустроенным, в котором человек может вести спокойную жизнь благоразумного буржуа, не имеющего честолюбивых замыслов, не испытывающего глубоких потрясений.

Наконец, подобно этому и французская трагедия появляется в то время, когда при Людовике XIV прочно установившаяся монархия несет с собою господство приличий, придворную жизнь, блеск и элегантность прирученной аристократии, и исчезает, когда дворянское общество и придворные нравы упраздняются революцией... Как натуралисты изучают физическую температуру для того, чтобы понять появление того или другого растения, овса или маиса, сосны или алоэ, точно так же надо изучить моральную температуру для того, чтобы об'яснить появление того или другого вида искусства: языческой скульптуры или реалистической живописи, мистической архитектуры или классической литературы, сладострастной музыки или идеалистической поэзии. Произведения человеческого духа, как и произведения живой природы, об'ясняются только их средою».

Со всем этим, безусловно, согласится любой последователь Маркса; да, именно всякое художественное произведение, как и любую философскую систему, можно об'яснить состоянием умов и нравов данного времени. Но чем об'ясняется это общее состояние умов и нравов? Последователи Маркса думают, что оно об'ясняется общественным строем, свойствами социальной среды. «Всякое изменение в положении людей ведет к изменению в их психике»,—говорит тот же Тэн. И это справедливо. Спрашивается только, чем же вызываются изменения в положении общественного человека, т.-е. в общественном строе? Только по этому вопросу «экономические материалисты» расходятся с Тэном.

Для Тэна задача истории, как науки, есть в последнем счете «психологическая задача». Общее состояние умов и нравов создает у него не только различные виды искусства, литературы и философии, но и промышленность данного народа, все его общественные учреждения. А это значит, что социальная среда имеет свою последнюю причину в «состоянии умов и нравов».

Таким образом, выходит, что психика общественного человека определяется его положением, а его положение определяется его психикой. Это уже знакомая нам антиномия, с которой никак не могли справиться просветители XVIII в. Тэн не разрешил этой антиномии. Он

только дал в ряде замечательных произведений множество блестящих иллюстраций ее первого положения, тезиса: состояние умов и нравов определяется социальной средой.

Французские современники Тэна, оспаривавшие его эстетическую теорию, выдвигали вперед антитезис: свойства социальной среды определяются состоянием умов и нравов. Подобный спор можно вести до второго пришествия, не только не разрешая роковой антиномии, но даже не замечая ее существования.

Только историческая теория Маркса разрешает антиномию и тем приводит спор к благополучному окончанию, или, по крайней мере, дает возможность благополучно закончить его людям, имеющим уши, чтобы слышать, и головной мозг, чтобы размышлять.

Свойства социальной среды определяются состоянием производительных сил в каждое данное время. Раз дано состояние производительных сил, даны и свойства социальной среды, дана и соответствующая ей психология, дано и взаимодействие между средой, с одной стороны, и умами и нравами—с другой. Брюнэтьер совершенно прав, говоря, что мы не только приспособляемся к среде, но и приспособляем ее к своим нуждам. Вы спросите, откуда же берутся нужды, не соответствующие свойствам окружающей нас среды? Они порождаются в нас—и, говоря это, мы имеем в виду не только материальные, но и все так называемые духовные нужды людей,—все тем же историческим движением, все тем же развитием производительных сил, благодаря которому всякий данный общественный строй, рано или поздно, оказывается неудовлетворительным, устарелым, требующим радикальной перестройки, а, может быть, и прямо годным только на слом.

Г. Плеханов.

Бельтов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. Петербург. 1895 г. (1-ое издан.).

СИМВОЛИЗМ

1. О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область Непознаваемого постоянно смешивалась с областью непознанного. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм порабощал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки,—великой теории познания XIX века, заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем, как по сю сторону явлений твердая почва науки залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля,—«глубина священного незнания», ночь, из которой все мы вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навэки сорван, последний мистическ̀ий дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные,— лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черт̀э света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны.

Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болэзненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противорэчии, так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

Наше время должно определить двумя противоположными чертами—это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при вэликой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально-противоположных миросозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.

Умственная борьба, наполняющая XIX вэк, не могла не отразиться на современной литературе.

Преобладающий вкус толпы—до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники—все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Недавно Э. Золя сказал следующие весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, так называемых символистах, некоему m. Huret—газетному интервьювисту, написавшему книгу «L'enquête sur l'évolution en France». Я приведу слова эти буквально, чтобы не ослабить их перевода: «Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire

contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague etiquette „symboliste", recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore l'etonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute cet ébranlement des ésprits assoiffés de certitude, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de l'évolution des idées, ils me font l'effet tôus ces jeunes gens, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara»*)

Автор Ругон—Макаров имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким матэриальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно бы воздвигнуть из желтых томиков «Nana» и «Pot bouille».

На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести раз. Тот же самый любознательный Гюрэ отыскал главу поэтов-символистов, Поля Верлена в его любимом, плохеньком кафе на бульваре Saint Michel. Перед репортером был человек уже не молодой, сильно помятый жизнью, с чувственным «лицом фавна», с мечтательным и нежным взором, с огромным, лысым черепом. Поль Верлен беден. Не без гордости, свойственной «униженным и оскорбленным», он называет своей единственной матерью «l'assistance publique»—общественное

*) Что они предлагают, чтобы нас заменить? Как на противовес огромной позитивной работе последних пятидесяти лет, указывают на неопределенный этикет „символизм", прикрывающий бездарные вирши. Чтобы завершить изумительный конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнения, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь незыблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошовые вздорные песенки, сочиненные трактирными завсегдатаями! Все эти молодые люди (которым—кстати сказать—за тридцать, за сорок лет), занятые в столь важный момент исторической эволюции идей подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагары.

призрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с П. Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Золя.

Но все-таки автор «Débacle», как истинный парижанин, слишком увлечен современностью, шумом и суетой литературного мгновения.

Непростительная ошибка—думать, что художественный идеализм—какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

Вот чем страшны должно быть для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух—нищий, пол-жизни проведший в тюрьмах и больницах, а другой—литературный владыка—не сегодня, так завтра член академии? Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов—«quatre sous de vers de mirliton»? Да, и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их возмущении.

В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело—живое.

«Да скоро и с великой жаждой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот, что предрек автор «Фауста» 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают исполняться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гете формулировал эту мысль еще более сильно: «чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее»*).

*) Из „Разговоров Гете с Эккерманом". Перевод Д. Н. Аверкиева.

Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гете говорил, что поэтическое произведение должно быть символично. Что такое символ?

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, повидимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно, и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите даже натурализмом,—знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не бо́льший натурализм—в египетских фресках. И однако, они совсем иначе действуют на зрителя. Вы смотрите на них, как на любопытный этнографический документ, так же, как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры, символ свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это—не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем—целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искалеченном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Алькестис Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа,—не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла—не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средне-вековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный символ. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозна-

чительного соответствия между переменой разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии m-me Bovary, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи в «Gespenster» написаны с более беспощадным психологическим натурализмом, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое более глубокое течение.

«Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гете,—Schwankende Gestalten.

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких символических характеров никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности—характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар Поэ говорили,

что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту—импрессионизмом.

Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности...

Д. С. Мережковский.

О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы.
СПБ. 1893.

2. ТВОРЧЕСТВО.

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный,
При лазоревой луне.
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

1894. Валерий Брюсов.

3. ЮНОМУ ПОЭТУ.

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее—область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Юноша бледный со взором смущенным!
Если ты примешь моих три завета,
Молча паду я бойцом побежденным,
Зная, что в мире оставлю поэта.

Валерий Брюсов.

1896.

4. ДЕКАДЕНТСТВО И СИМВОЛИЗМ.

... Скажем несколько слов о декадентстве и символизме, об этом новом брожении в современном искусстве. Даже при самом враждебном отношении к деятелям новейшей литературы, нельзя не видеть, что они выдвинуты на сцену силою исторических обстоятельств. Откликаясь на все живое, искусство не могло относиться равнодушно к борьбе материализма с идеализмом. Декадентство явилось реакцией искусства против материализма. Люди, откровенно называющие себя декадентами, бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще неясных настроений. С радостью они кинулись на свет, блеснувший в отдалении. Но в очень короткий промежуток времени между первыми перестрелками воинствующих журнальных партий и самыми крохотными завоеваниями научно-философского идеализма, в живой области искусства сделана масса досадных ошибок. Будучи протестом искусства против формул материализма и позитивизма, декадентство само по себе, как явление, знаменует только перелом в мировоззрении общества, еще не давший, по крайней мере, на русской почве, ни одного человека с особенно ярким литературным талантом. За этим переломом должна последовать эпоха, когда протестантские силы соберутся для серьезной переработки старых философских и эстетических понятий, потому что без точного и ясного разумения мира нельзя сделать ни одного нового шага вперед, потому что, при запутанности идей и понятий, не могут прорваться творческие силы человека, единая правда человеческой скорби о красоте, неразлучной с божеством.

В об'яснение этих беглых замечаний я позволю себе привести целиком недавно полученное мною письмо от молодого писателя, Л. Денисова. Рассуждая о декадентстве и символизме, автор приходит к некоторым заключениям, которым я сочувствую от души. Принадлежа к новейшему литературному движению, г. Денисов кладет границу между декадентством и символизмом, возражая против первого и отдавая свои симпатии второму. Вот что пишет г. Денисов:

«Милостивый Государь!

«Беру на себя смелость обратиться к Вам с этим кратким письмом. Мне показалось и кажется, что именно Вы, из всех современных деятелей литературы, наиболее склонны сочувственно отнестись к моим словам в защиту и об'яснение некоторых непонятных движений в искусстве. Последнее время говорят о символизме, о «новых течениях», о «новых формах», говорят неприязненно, с насмешкой или с возмущением, почти всегда смешивая понятие символизма с декадентством и доказывая несостоятельность первого приведением цитат из сборника даже не одного из талантливых французских поэтов этого «декадентского» типа, а большею частью из произведений какого-нибудь плохого, неумного или слишком молодого поэта «из новых», каких во все времена, при вырождении серьезных стремлений человеческого духа в острую и поповатую моду, бывает много. И никогда, нигде—кроме

Вашего журнала*) — я не встречал ни одного сочувственного намека в сторону такого серьезного явления, как символизм в искусстве, прямых и простых слов, так или иначе об'ясняющих его и дающих ему право на жизнь. Конечно, здесь, в коротеньком письме, я не берусь рассмотреть это явление со всех сторон. Мне пришлось бы коснуться длинного пути истории, высокой степени развития культуры и науки, которая, вместо того, чтобы привести человечество к последним пределам материализма, привела к ненасытной жажде религии. Обо всем этом говорить я не имею ни места, ни возможности. Я просто скажу несколько слов о современном понимании—или непонимании—символизма.

«Символизм, прежде всего, диаметрально противоположен декадентству. Быть-может, даже не следовало бы упоминать о декадентстве рядом с символизмом. Но, повторяю, эти два понятия так печально смешались в умах людей даже наиболее почтенных, что невольно хочется разделить их навсегда. Декадентство, как оно явилось во Франции (у нас его не было, были плохие подражания, не заслуживающие внимания)—лишь неумелый, ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве. Измученная и слабая душа, уже обреченная на смерть, доходит до крайности, лишь бы победить ненужную и грубую силу материализма. Декаденты бегут в «чистое» искусство (без символизма), в звуки, в индивидуализм, который тоже отрицает символизм. Декадентство родилось, стремилось к смерти и умерло, больное и слабое. Декадентство боялось разума, чистоты понимания. Символизм весь в свете разума, в его широком и ясном спокойствии. Символизм не рождался и потому не может умереть. Он был всегда. Он был и в раннем искусстве, в душе художника—только слишком глубоко, там, куда еще не хватали лучи сознания. Но душа человека выросла. Сознание стало ярче, лучи его длиннее, и вот мы увидели

*) „Северный Вестник", издававшийся Л. Я. Гуревич (1891—1898).

горизонты, которые были всегда, но которых глаза наши, сквозь тьму и сон, не умели различать. Природа, жизнь, весь мир кажется нам иным, говорит с нами другими словами, потому что все явления стали для нас прозрачными, только символами, за которыми мы теперь видим еще что-то важное, таинственное, единственно существующее.

«Говорят, что нужны «новые формы» в искусстве. Да, вероятно, нужны, потому что всегда бывают нужны новые мехи для нового вина, новые выражения для новых чувств. И люди, идущие по этому пути, люди, души которых растут, становятся шире и светлее, должны найти для нового новые слова. Пусть они ищут, пусть пробуют,—их голоса, даже слабые, ближе и нужнее нам, чем самые сильные и прекрасные в прошлом, потому что то мы знаем, то уже пережито и сказано, а тут в нас самих навстречу просыпается еще неясная тревога небывалых чувств, которые мы хотим и не умеем выразить, и ждем и всегда ищем в словах и творчестве других людей.

«Вот что мне хотелось, Милостивый Государь, сказать по поводу декадентства и символизма, о которых Вы сами писали несколько раз в «Северном Вестнике», и, как мне кажется теперь, в более или менее сочувственном направлении. Если между нашими мыслями есть некоторое согласие, очень рад: это доказало бы мне, что люди могут разными путями приходить к близким по духу заключениям и выводам. Предоставляю Вам сделать из моего письма то или другое употребление для печати, если только оно может дать Вам повод для каких-нибудь рассуждений на эту интересную тему.

С совершенным почтением

Л. Денисов».

Г. Денисов замечает основательно, что декадентство диаметрально противоположно символизму, хотя в современной европейской литературе оба явления обозначались в один и тот-же исторический момент: первое — как протест против старых философских воззрений, второе — как перера-

ботка художественных впечатлений в новом свете. Отвергая декадентство, молодой писатель показывает критическое отношение к событиям и фактам новейшей литературы. В самом деле, декадентство быстро отцвело. Еще не создав новых словесных выражений для тонких чувственных восприятий, оно быстро расплывается в символизме, который не идет никакими исключительными путями, но ищет простой и ясной для всех правды. Если в мировоззрении людей произошел переворот в известную сторону, то отсюда понятно, что искусство должно показать живую силу этого переворота на деле, т.-е. в изображении людей и природы, согласном с новыми идеями и понятиями. Если миросозерцание человека из материалистического стало, после долгой внешней и внутренней борьбы, миросозерцанием идеалистическим, то отсюда следует, что к природным силам искусства прибавилась новая сознательная сила, согласная с его бессознательными стремлениями. Искусство идеально с тех пор, как оно существует. Но на пути своего исторического развития оно постоянно встречалось с многочисленными препятствиями, лежавшими в сознательной сфере человека. Каждая мысль, как бы случайна она ни была, либо мешает, либо содействует проявлению творческого духа. Истинно могучую антихудожественную тенденцию представлял материализм прошедшей литературной эпохи. Не победив идеальных инстинктов, бессознательно прокладывающих верные пути для творчества, он не мог однако не наложить свою печать даже на лучшие произведения литературы. Великие таланты, сознавая ничтожество полуобразованной публицистической декламации, отворачивались от господствующих веяний литературы, но люди с дарованием слабым и средним, не имея крепких опор в собственном сознании, неизбежно поддавались им и шли на грубую ломку природных сил и симпатий. Но, с переменою сознательных представлений и понятий, искусство приобретает новые средства и силы. Идеализм расчищает дорогу для творческой деятельности. Старые бессознательные влечения должны получить теперь характер разумно понятого закона. Теперь искусство может стать символическим искусством, в истинном смысле слова.

Что такое символизм? Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества. В этом определении ясно выступают два начала, необходимые для символического творчества. Как и всякое искусство, символизм обращен к простым и наглядным событиям жизни, к миру для всех очевидных фактов, к явлениям природы и явлениям человеческого духа. Чем точнее и трезвее восприятие, чем меньше романтического дыма в описании конкретных фактов, чем яснее и холоднее созерцание, тем лучше для искусства. Обладание, как можно более широкое, миром явлений должно быть положено в основу всякого философского или поэтического творчества. Итак, символическое искусство, как и всякое искусство, начинается с простых явлений. Но, идя общим для всякого творческого процесса путем, символизм имеет большие преимущества перед прежними литературными школами и направлениями. Когда писатель, разбираясь в пестром материале своих наблюдений, руководится при этом какими-нибудь несложными понятиями, стоящими ниже философской мысли своей эпохи, он может дать только крайне несовершенные выводы своего ума в тех или других художественных образах. При тусклом освещении он не видит действительных свойств и признаков стоящих перед его глазами фактов. Их внутренней сущности, их таинственного значения он не сознает. Механически сцепленные с другими предметами и фактами на своей поверхности, они не кажутся ему *явлениями*, т.-е. внешним, законченным, точно и ясно оформленным выражением таинственных основ жизни. Самое понятие *явления*—прекраснейшее поэтическое достояние новейшей философии—имеет логический смысл только при миросозерцании идеалистическом, в котором видимое и невидимое, конечное и бесконечное, чувственно реальное и мистическое слиты в неразрывном единстве, как неотъемлемые признаки двух соприкасающихся между собою миров. Ни на одну минуту символизм не выходит из законной области искусства. В освещении своих идей и понятий он видит явления и изображает только явления. Эта основная черта символического искусства показывает нам, какую роль должно играть мистическое настроение писателя при создании тех

или других поэтических картин и образов. Но искусство никогда не должно превращаться ни в богословие, ни в отвлеченную философию. Каковы бы ни были те средства, которые помогают нам воспринять и понять мир явлений, мир этот, раз усвоенный, выдвигается вперед в творческой работе художника, заслоняя все прочее. На сцене не остается ничего, кроме явлений, со скрытою под ними трагическою бездною, которую нельзя не почувствовать, когда художник дает нам не грубо написанную картину безжизненных фактов, а мир борьбы и страданий в отчетливых формах. На поверхности должны быть явления и только явления. Тела, костюмы, живая человеческая походка, выражение лиц и глаз, всем понятные, но постоянно углубляющиеся ощущения и мысли—вот настоящая сфера того искусства, которое идет сознательным путем идеализма. Вот когда искусство является настоящим художественным сочетанием мира явлений с миром божества, потому что такая творческая работа возможна только тогда, когда художник, в самом деле, живо ощущает бога, непосредственно соприкасается с ним, непроизвольно соединяет свои впечатления с внутренним религиозным чувством.

Культура и наука, вместо того, чтобы привести человека к последним пределам материализма, привела его к ненасытной жажде религии, пишет г. Денисов. Эта жажда религии, с которою уже не враждует наука, вылившаяся из критической философии, создала то новое направление в искусстве, которое называется символизмом. Молодые писатели *сознательно* хотят итти тем путем, каким искусство шло всегда в лице своих настоящих представителей. Победив декадентство, с его наивно банальными химерами и демоническим пустословием, искусство идет к новому совершенству и новой красоте, о которой в России грезили лучшие художники.

Восстановив свою связь с религиозным сознанием, по- этическое творчество станет когда-нибудь, как это было в Элладе, лучшим делом для человека.

А. Волынский.

1896. Декабрь.

„Борьба за идеализм“. СПБ. 1900.

5. К БОДЛЭРУ.

Как страшно-радостный и близкий мне пример,
Ты все мне чудишься, о, царственный Бодлэр,
Любовник ужасов, обрывов и химер!

Ты, павший в пропасти, но жаждавший вершин,
Ты, видевший лазурь сквозь тяжкий желтый сплин,
Ты, между варваров заложник-властелин!

Ты, знавший Женщину, как демона мечты,
Ты, знавший Демона, как духа красоты,
Сам с женскою душой, сам властный демон ты!

Познавший таинства мистических ядов,
Понявший образность гигантских городов,
Поток бурлящийся, рожденный царством льдов!

Ты, в чей богатый дух навек перелита
В одну симфонию трикратная мечта:
Благоухания, и звуки, и цвета!

Ты, дух блуждающий в разрушенных мирах,
Где привидения друг в друге будят страх,
Ты, черный, призрачный, отверженный монах!

Пребудь же призраком навек в душе моей,
С тобой дай слиться мне, о, маг и чародей,
Чтоб я без ужаса мог быть среди людей!

1899. К. Д. Бальмонт.

6. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СЛОВА О СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ *).

Если вы, отрешившись от наскучившей вам повседневности, одиноко сядете у большого окна, перед которым, как прилив и отлив, беспрерывно движется толпа проходящих, вы через несколько мгновений будете втянуты в наслаждение созерцания, и мысленно сольетесь с этим движущимся разнообразием. Вы будете невольно изучать,

*) Читано перед русской аудиторией, в Латинском Квартале, в Париже, весной 1900 года.

с той быстротой, какая дается лишь возбуждением, этих, на мгновение возникающих, чтоб тотчас же скрыться, знакомых незнакомцев. В мимолетных улыбках, в случайных движениях, в мелькнувших профилях, вы угадаете скрытые драмы и романы, и чем больше вы будете смотреть, тем яснее вам будет рисоваться незримая жизнь за очевидной внешностью, и все эти призраки, которым кажется, что они живут, предстанут перед вами лишь как движущиеся ткани, как созданья вашей собственной мечты. Они все, наконец, сольются в один общий поток, управляемый вашей мыслью, и, восприняв красоту и сложность вашей души, образуют с вами одно неразрывное целое, как радиусы, с центром. Мир станет фантасмагорией, созданной вами, потому что вы слишком долго и пристально глядели на неистощимый поток людей, сидя одиноко, у большого окна.

Между тем, если б вы находились сами в этой толпе, принимая равноправное участие в ее непосредственных движениях, неся ярмо повседневности, вы, пожалуй, не увидели бы в этой толпе ничего, кроме обыкновенного скопления народа, в определенный час, на определенной улице.

Таковы две разные художественные манеры созерцания, два различные строя художественного восприятия—реализм и символизм.

Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты—всегда мыслители.

Реалисты охвачены, как прибоем, конкретной жизнию, за которой они не видят ничего,—символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь—из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у материи, другой ушел в сферу идеальности.

Две различные манеры художественного восприятия, о которых я говорю, зависят всегда от индивидуальных свойств того или другого писателя, и лишь иногда внешние обстоятельства исторической обстановки соответствуют тому, что одна или другая манера делается господствующей. В эпоху XVI—XVII века, почти одновременно, два различные гения являлись живым воплощением обеих литературных манер. Шекспир создал целый ряд гениальных образцов реальной поэзии. Кальдерон явился предшественником наших дней, создателем драм, отмеченных красотой символической поэзии. Конечно, национальные данные того и другого писателя в значительной степени предрешали их манеру творчества. Англия—страна положительных деяний, Испания—страна неправдоподобных предприятий и религиозных безумств. Но историческая атмосфера, в смысле воздействия на личность, была полна, как в Англии, так и в Испании, однородных элементов: национального могущества, индивидуального блеска и грез о всемирном господстве. Притом же, если брать совершенно однородную обстановку, можно указать, что в одной и той же Испании одновременно существовал реалист Лопе-де-Вега и символист Кальдерон; в одной и той же Англии жили одновременно реалист Шекспир и декадент Джон Форд.

Совершенно таким же образом и в течение XIX века мы видим одновременное существование двух противоположных литературных направлений. На-ряду с Диккенсом мы видим Эдгара По, на-ряду с Бальзаком и Флобером—Бодлэра, на-ряду с Львом Толстым—Генрика Ибсена. Нельзя, однако, не признать, что, чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической.

Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками.

Здесь кроется момент, резко отграничивающий символическую поэзию от поэзии аллегорической, с которой ее иногда смешивают. В аллегории, напротив, конкретный смысл является элементом совершенно подчиненным, он

играет служебную роль и сочетается обыкновенно с дидактическими задачами, совершенно чуждыми поэзии символической. В одном случае мы видим родственное слияние двух смыслов, рождающееся самопроизвольно, в другом насильственное их сочетание, вызванное каким-нибудь внешним соображением. Аллегория говорит монотонным голосом пастора, или шутливо-поучительным тоном площадного певца (разумею этот термин в средневековом смысле). Символика говорит, исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены, или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие.

Символическая поэзия неразрывно связана с двумя другими разновидностями современного литературного творчества, известными под названием декадентства и импрессионизма.

Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки, и думаю, что в действительности это невозможно, и что, строго говоря, символизм, импрессионизм, декадентство—суть нечто иное, как психологическая лирика, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности. На самом деле, три эти течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении и между ними нет того различия, какое существует между водами реки и водами океана. Однако, если б непременно нужно было давать определение, я сказал бы, что импрессионист—это художник, говорящий намеками суб'ективно пережитыми, и частичными указаниями воссоздающий в других впечатление виденного им целого. Я сказал бы также, что декадент, в истинном смысле этого слова, есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности. Как показывает самое слово, декаденты являются представителями эпохи упадка. Это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося. Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то, за гранью горизонта: оттого песни декадентов—песни сумерек и ночи. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предчувствуя новое, они, сами выросшие на старом, не

в силах увидеть это новое воочию,—потому в их настроении, рядом с самыми восторженными вспышками, так много самой больной тоски. Тип таких людей—герой Ибсеновской драмы, строитель Сольнес; он падает с той башни, которую выстроил сам. Философ декадентства—Фридрих Ницше, погибший Икар, сумевший сделать себя крылатым, но не сумевший дать своим крыльям силу вынести жгучесть палящего всевидящего солнца.

Глубоко не правы те, которые думают, что декадентство есть явление реакционное. Достаточно прочесть одно маленькое стихотворение Бодлэра «Prière», чтобы увидеть, что здесь мы имеем дело с силой освободительной.

Хвала великому святому Сатане!
Ты в небе царствовал. Теперь ты в глубине
Пучин отверженных поруганного ада.
В безмолвных замыслах теперь твоя услада.
Дух вечно-мыслящий, будь милостив ко мне,
Прими под сень свою, прими под древо знанья
В тот час, когда, как храм, как жертвенное зданье,
Лучи своих ветвей оно распространит
И вновь твое чело сияньем осенит.
Владыка мятежа, свободы и сознанья!

Равным образом глубоко заблуждаются те, которые думают, что символическая поэзия создана главным образом французами.

Это заблуждение было обусловлено несправедливой гегемонией французского языка, благодаря которой все, что пишется по-французски, читается немедленно большой публикой, между тем как талантливые и даже гениальные создания, написанные по-английски, по-русски, или на одном из скандинавских языков, до последнего времени ждали десятки лет, чтобы войти в широкое русло и занять определенное место в числе произведений, читаемых тысячами.

Подчеркиваю этот факт: все, что было создано гениального в области символической поэзии XIX века, за немногими исключениями, принадлежит англичанам, американцам, скандинавам, немцам; не французам.

Вот имена наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов: в Англии: Вильям Блэк, Шелли, Де-Куинси, Данте Россети, Теннисон, Суинбэрн, Оскар

Уайльд; в Америке: величайший из символистов, Эдгар По, и гениальный певец личности, Уольт Уитман; в Скандинавии: Генрих Ибсен, Кнут Гамсун и Август Стриндберг; в Германии: Фридрих Ницше и Гауптман; в Италии: Д'Аннунцио; в России: Тютчев, Фет, Случевский; в Бельгии: Метерлинк, Верхарн; во Франции: Бодлэр, Вилье-де-Лиль-Адам, Гюисманс, Рэмбо*).

Первым символистом XIX века, первым и в смысле хронологическом и в смысле крупных размеров писательской индивидуальности, был американский поэт Эдгар По, писавший в 30 и 40 годах XIX века, но занявший незыблемое положение маэстро лишь недавно, за последние 25 лет. Имя его тесно соединено в Европе с именем гениального Бодлэра, который много содействовал его популярности, переведя на французский язык лучшие его фантазии. Бодлэр развил некоторые мысли, которые Эдгар По не успел высказать, или не имел времени договорить, придал символизму особую окраску, которая получила в истории литературы наименование декадентской, и написал целый ряд самостоятельных стихотворений, расширяющих область символической поэзии.

Возьмем образец символической поэзии из Бодлэра.

СМЕРТЬ ВЛЮБЛЕННЫХ.

Постели, нежные от ласки аромата,
Как жадные гроба, раскроются для нас,
И странные цветы, дышавшие когда-то
При блеске лучших дней, вздохнут в последний раз.

Остаток жизни их, почуяв смертный час,
Два факела зажжет, огромные светила,
Сердца созвучные, заплакав, сблизят нас,—
Два братских зеркала, где прошлое почило.

В вечернем таинстве, воздушно-голубом,
Мы обменяемся единственным лучом,
Прощально-пристальным, и долгим, как рыданье.

И Ангел, дверь поздней полуоткрыв, придет,
И, верный, оживит, и, радостный, зажжет —
Два тусклых зеркала, два мертвые сиянья.

*) Надо назвать также Верлэна и Маллярмэ, но их слава так преувеличена, что о них даже неприятно упоминать: в литературной перспективе они занимают место, им неподобающее.

Что заставило двоих влюбленных решиться вместе умереть, мы этого не знаем. Смерть влюбленных всегда окутана тайной. Но надо думать, что, если они решились расстаться с такой единственной вещью, как их жизнь, у них были глубокие причины, делающие их смерть вдвойне трагической и красивой. Они устали жить, или им нельзя больше жить. Уединившись от всех, в той комнате, где они столько любили, в вечерней полупрозрачной мгле, мистически таинственной и воздушно-голубой, они склонились на постель, которая будет им нежным гробом, соединит в одном об'ятии любовь и смерть. Возле них стоят цветы, жившие вместе с ними душистою жизнию в те дни, когда им светило не вечернее небо, а утреннее и дневное. Странными кажутся им эти отцветающие растения в этот последний миг, когда все кажется странным, необыкновенным, возникшим в первый раз. Вдыхая аромат цветов, умирающих вместе с ними, они начинают дышать прошлым,—воспоминание сближает их сердца до полного слияния, и заставляет их вспыхнуть, как два гигантские факела—в их душах, как в двух зеркальных сферах, отражаются все картины пережитого, воскрешенные силой любви. Внимая голосам умолкших ощущений, достигая вершины страсти и нежности, влюбленные обмениваются единственным прощальным взглядом—единственным, потому что нужно решиться умереть, чтобы так взглянуть. Проходит мгновение, и телесная жизнь порвана, тускнеют зеркала, отражавшие бурю волнений, гаснут сердца—светоносные факелы. Но любовь сильнее самой смерти. Воплощенье запредельного света, Ангел, радуясь такому могуществу чувства, верный велениям своей сущности, любящий каждую любовь, полуотворяет дверь—бессмертный подходит к душам смертных, и, соединяя их в загробном поцелуе, оживляет снова влюбленные светильники.

Вот как мне представляется скрытая поэма этого удивительного по своей выразительности сонета. Здесь каждая строка—целый образ, законченная глава повести, и другой поэт, например, Мюссэ, сделал бы из такого сюжета длинное декламационное повествование. Поэт-символист чуждается таких общедоступных приемов; он берет тот же сюжет, но заковывает его в блестящие цепи, сообщает ему такую силу сжатости, такой лаконизм сурового и вместе

нежного драматизма, что дальше не могут итти честолюбивые замыслы художника.

В то время как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии. Сознание поэтов-реалистов не идет далее рамок земной жизни, определенных с точностью и с томящей скукой верстовых столбов. Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в Святая Святых мыслимой нами Вселенной. Поэты-реалисты дают нам нередко драгоценные сокровища, но эти сокровища—такого рода, что, получив их, мы удовлетворены—и нечто исчерпано. Поэты-символисты дают нам, в своих созданьях, магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам нового, и, глядя на талисман, идем, уходим, куда-то дальше, все дальше и дальше.

Говорят, что символисты непонятны. В каждом направлении есть степени, любую черту можно довести до абсурда, в каждом кипении есть накипь. Но нельзя определить глубину реки, смотря на ее пену. Если мы будем судить о символизме по бездарностям, создающим бессильные пародии, мы решим, что эта манера творчества—извращение здравого смысла. Если мы будем брать истинные таланты, мы увидим, что символизм—могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков, и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью.

Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатление сложное, читайте между строк,—тайные строки выступят, и будут говорить с вами красноречиво.

К. Д. Бальмонт.

„Горные вершины". Кн. 1. Книгоизд. «Гриф». М. 1904.

7. КЛЮЧИ ТАЙН.

... Искусство доставляет наслаждения—кто станет спорить! Искусство поучает—мы знаем это на тысячах примеров. Но, вместе с тем, в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы—отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения, и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы—интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое—кажется мне—дает об'яснение всем этим противоречиям. Это—ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от всех случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром ноуменов и феноменов,—мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство—то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это—приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной—растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности—подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а, следовательно, и наука бессильны разоблачить

эту ложь. Большее, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме»—пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы—те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве—нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо—тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию», — сказал Шиллер.—Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы Гетевского Фауста, стихи Тютчева—все это именно запечатления в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиры, вместо того, чтобы молиться истинному богу. История нового искусства есть, прежде всего,

история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм—это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли, наконец, цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство, наконец, свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества—вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство,—никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас,—искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того—оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

Валерий Брюсов.

„Весы". 1904 № 1.

8. КРИТИЦИЗМ И СИМВОЛИЗМ.

... Из Кантовского критицизма, отрицающего существенность познания, выход или в позитивизм, полагающий своей задачей систематическое исследование относительности явлений, или к Гегелю, отожествившему действительность с понятием, или шаг к Шопенгауэру, стоящему на рубеже между критицизмом и символизмом. Но обращение к догматизму после того, как именно невозможность им удовлетвориться привела к теории познания, не может считаться движением вперед.

«В бесконечном пространстве,—говорит Шопенгауэр,—бесконечное количество самосветящихся шаров; вокруг ка-

ждого из них кружится дюжина меньших, раскаленных внутри, но покрытых оболочкой; на внешней стороне этой оболочки слой плесени, которая производит живых познающих существ; вот эмпирическая истина, реальность, мир»... «Но философия нового времени, благодаря трудам Берклея и Канта, додумалась до того, что весь этот мир прежде всего только мозговой феномен»... «Дело, собственно, не в нашем недостаточном знакомстве с предметом, но в самой сущности познания»... «Путем об'ективного познания нельзя выйти за пределы представления, т.-е. явления. Таким образом, мы всегда будем стоять перед внешнею стороною предметов»... «Но в противовес этой истине выдвигается другая—именно та, что мы не только познающие суб'екты, но, вместе с тем, и сами принадлежим к познаваемым существам,—что мы и сами вещь в себе... Для нас открыта дорога изнутри,—как какой-то подземный ход, как какое-то таинственное сообщение, которое—почти путем измены—сразу вводит нас в крепость, ту крепость, захватить которую путем внешнего нападения было невозможно»...

... «В силу этого мы должны стараться понять природу из себя самих, а не себя самих из природы... Наша воля—единственно непосредственно нам известное, а не что-либо данное нам только в представлении»... «Учение Канта о непознаваемости вещи в себе видоизменяется таким образом, что она непознаваема безусловно и до конца, но что в самом непосредственном ее обнаружении она открывается, как воля»... «Во всех явлениях внутреннее существо, открывающееся нам,—одно и то же... То, что создает маскарад без конца и начала—одно и то же существо, которое прячется за всеми масками, загримированное»...

Постепенное, связанное рядом ступеней выступление в видимость одной из главнейших черт внутренней сущности Шопенгауэр называет об'ективацией воли. Она выливается в определенных вечных ступенях—идеях. Идея—познанное бытие об'екта для суб'екта. Эта форма познания предшествует закону основания. Здесь сущность ограничена представлением, но еще не законом основания. Такое познание подстилает всякое разумное познание. Оно служит фоном, на котором возможна деятельность разума. Возможность путем интуиции сбрасывать посредствующие формы

познания есть отличительная способность гениального познания. Гениальное познание есть познание идей—ступеней сущности, возникшей перед нами в представлении. Дальнейшее ограничение идеи временем, пространством, причинностью дробит ее на преходящие индивидуумы. Здесь, по выражению Шопенгауэра, уясняется общность Платоновой идеи и вещи в себе и для себя, разнящихся только по определению, а не по существу. Переход от так называемого разумного познания к безумному заключается не в противоречии или устранении форм познания, а лишь в расширении их; такое расширение необходимо предполагает сознание границ различных ступеней познания, взаимную иерархию их. Безумие в тесном, клиническом смысле отличается от безумия в общем смысле неуменьем справиться с оценкой явлений на нескольких языках души.

Познание идей открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл. Это познание соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и другого, их покрывающее. Вот почему в познании идей мы имеем дело с познанием интуитивным. Происходящее от греческого слова συμβάλλω (соединяю вместе) понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания. Подчеркнуть в образе идею значит претворить этот образ в символ, и с этой точки зрения весь мир—«лес, полный символов», по выражению Бодлэра. Истинный символизм начинается только за вратами критицизма. Символизм, рожденный критицизмом, в противоположность последнему, становится жизненным методом, одинаково отличаясь и от догматического эмпиризма и от отвлеченного критицизма преодолением того и другого. В этом и заключается переживаемый перевал в сознании.

Философские системы возможны на стадии догматизма и критицизма, где ум и разум выступают на первый план среди лестницы наших познавательных способностей. Способность нашего познания изнутри как бы творчески освещать жизнь есть мудрость, и символизм—область ее применения. Рассудочное положение доказательно; мудрое—непосредственно убедительно. В нем потенциально включено множество рассудочных положений; эти положения,

соединяясь друг с другом, образуют положения ума; эти, в свою очередь, соединяются в положения разума, которые, сливаясь с чувством, становятся символами, т.-е. окнами в Вечность. Вот где кроется причина могущества простых, но бездонных евангельских слов. Изречения мудрости вследствие извращения культуры или пересадки ее на неподготовленную почву требуют комментариев, что является уже разложением мудрости. Наступает время, когда изречения мудрости поступают на суд рассудка, и рассудок всегда отвертывается от них, потому что в нем нет данных для уразумения мудрости: ведь, она рождается из преодоления всех ступеней мысли и чувства. Здесь мысли и чувства всеобщие. Для всеобщности необходима свобода. Холопство мысли ее убивает. Нужно быть многострунным, чтобы заиграть на гуслях Вечности. Только в свободе—многострунность.

Горные путешественники, поднявшись по одной только тропинке на вершину, могут созерцать с вышины все пути восхождения. Мало того: они могут, опускаясь в низины, выбирать любой путь. Эта свобода выбора—завоевание культуры. Она принадлежит нам, пришедшим к символизму—этому кряжу сознания—через туманные дебри мысли. Мы, «декаденты», уверены, что являемся конечным звеном непрерывного ряда переживаний—той центральной станцией, откуда начинаются иные пути. Мы на перекрестке дорог. Для окончательного суждения об этих дорогах следует самому побывать на них. Нельзя обвинять, стоя на перевале между двумя долинами, что жители одной долины не видят происходящего в другой. Но и обратно: бессмысленно обвинять стоящих на перевале в силу их положения.

Нам нет дела, если другие не подошли к поворотному пункту европейской культуры, не подготовлены к нашим вопросам. Во имя других, во имя себя, мы должны итти вперед, независимо от того, пойдут ли за нами. Если язык наш несовершенен, это несовершенство не может застилать от нас ослепительную нежность рассвета. Мы идем к нему со сложенными руками. И когда вокруг нас раздается восклицание «декаденты», точно из другого мира он к нам доходит. Нам забрежжившее сияние, пронизывая серую тучу жизненной пыли, насевшей на спящих, окра-

шивает эту пыль зловещим заревом пожара, и мы в их глазах являемся поджигателями. Но это—оптический обман. Мы—«декаденты», потому что отделились от мертвой цивилизации. «И потому выйдите из среды их и отделитесь», говорит господь. Что бы ни было, мы идем к нашей радости, к нашему счастью, к нашей любви, твердо веря, что любовь «зла не мыслит» и «все покрывает».

Андрей Белый.

Критицизм и символизм. Журн. „Весы“.
1904 г. № 2.

9. СИМВОЛИЗМ, КАК МИРОПОНИМАНИЕ

Еще недавно думали—мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей...

Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от ~~критицизма~~ к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющем чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, ластясь, лягут у ваших ног... Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их—не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брыжжет музыка *). Она мирует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

*) См. провозглашение „мелодизма“ как новой литературной школы, в ключе А. Белого „После разлуки“. Изд. Эпоха. 1922.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души,—вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию—познанию религиозному. Религия есть система последовательно развертываемых символов. Таково ее первоначальное, внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений Гете и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподымает уголышек завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к «малым сим», и аристократическая ирония над слепыми, которые хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранниками духа. «Фауст» понятен всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем, теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн—поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствии чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «малым сим». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная, окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их прообразовательный смысл. Как скоро эта цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое бу-

дущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно—знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталя миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, терпием увенчанная голова, с нависшими усами, с грозой в челе—вся озаренная—вдруг закивает укоризненно горько—как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу! Как бы не сожгла нас багряница «Диониса распятого», как бы не растерзали ластящиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво грустно взирает на нас из бессмертных далей. О детском счастии говорит нам его детский взор—о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это—священная могила.

Соединение вершин символизма, как искусства, с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот—теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их богом»,—говорит господь.—Теургия—вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить, как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии—начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность—храм божий, в которой вселяется господь: «Вселюсь в них и буду ходить в них». (Левит, XXVI, 12).

Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника—Ницше. Утверждая личность, как сосуд, вмещающий божество, а догмат, как внешнеочерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра—христиане теурги надеются на близость новой благой вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контр-мина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиэнталь—воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя—Ницше—Лилиэнталя всей культуры. Понимание Христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием—скачек (потому что, ведь, только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неофитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны итти там, где остановился Ницше—итти по воздуху. Вместе с тем, они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не итти в разрез с исторической церковью. Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый притти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это—ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь

ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь,—пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо» (Заратустра).

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится
И в восторге сгорит.
А над морем садится
Ускользающий солнечный щит.
И на море от солнца
Золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
Среди всплесков тоски.
Встали груди утесов
Средь трепещущей, солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
Полон крик альбатросов:
Дети Солнца! Вновь холод бесстрастья:
Закатилось оно—
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно.

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:

Зовут аргонавты
На солнечный пир,
Трубя в золотеющий мир.
Внимайте, внимайте:
Довольно страданий.
Броню надевайте
Из солнечной ткани!
Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.

Все небо в рубинах
Над нами.
На горных вершинах
Наш Арго,
Наш Арго,
Готовясь лететь, золотыми крылами
Забил.

Андрей Белый.

«Мир Искусства». 1904, № 5.

10. ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ.

Символизм и религиозное творчество.

Символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость», а крест, как символ, только «жертва искупительного страдания». Иначе символ—простой гиероглиф, и сочетание нескольких символов—образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ—гиероглиф, то гиероглиф таинственный, ибо многозначащий, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, — по слову Симеона о младенце Иисусе, — σημεῖον ἀντιλεγόμενον, «знак противоречивый», «предмет пререканий». В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферою сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в дру-

гом — другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиного символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства.

Символика — система символов; символизм — искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т.-е. знамения иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет ссознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так, истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть, прежде всего, чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни. Вот отчего можно говорить о символизме и религиозном творчестве, как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении.

Что до религиозного творчества, мы имеем в виду лишь одну сторону его, ту из многообразных его энергий, которая проявляется в деятельности художественной. Художество было религиозным, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого художества были, напр., делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безыменные строители готических храмов. Этими художниками владела религиозная идея. Но когда Вл. Соловьев говорит о художниках будущего: «не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» *),—он ставит этим теургам задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле.

К художнику, сознательному преемнику творческих усилий Мировой Души, теургу, относится завет:

> Творящей Матери наследник, воззови
> Преображение вселенной.
> («Кормчие Звезды».)

*) „Первая речь о Достоевском". Собр. соч., т. III, стр. 175.

Но как может человек способствовать своим творчеством вселенскому преображению? Населит ли он землю созданиями рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах, и ветви деревьев распростираться по предуказанному плану? Напечатлеет ли свой идеал на лице земли, и свой замысел на формах жизни? Будет ли художник-теург—художник-тиран, о каком мечтал Ницше, художник-поработитель, который переоценит все ценности эстетические и разобьет старые скрижали красоты, последовав единственно своей «воле к могуществу»?.. Или такой художник, который «трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит»?

Мы думаем, что теургический принцип в художестве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей— есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, «что говорят вещи»; изощрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предуставленные в стихии языка. Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения.

Вот почему мы защищаем реализм в художестве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным, менее пригодным для целей религиозного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же разумеем утвержденне творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия,—красоте, как отвлеченному началу. Мы не говорим о философском реализме и философском идеализме по существу; не обсуждаем и вопроса о том, не являются ли в конечном счете создания идеалистического искусства, в равной мере с произведениями искусства реалистического, соответству-

ющими реальной истине—и, если так, то при каких условиях. Избирая метод чисто описательный, мы рассуждаем об имманентном творчеству миросозерцании художника и надеемся утвердить результат, что только реалистическое миросозерцание, как психологическая основа творческого процесса и как первый импульс к творчеству, обеспечивает религиозную ценность художественного произведения: чтобы «сознательно управлять земными воплощениями религиозной идеи», художник, прежде всего, должен верить в реальность воплощаемого.

Ознаменовательное и преобразовательное начало творчества.

Нам кажется, что во все эпохи искусства два внутренних момента, два тяготения, глубоко заложенные в самой природе его, направляли его пути и определяли его развитие. Если миметическую способность человека, его стремление к подражательному воспроизведению наблюденного и пережитого мы будем рассматривать как некоторый постоянный субстрат художественной деятельности, ее психологическую «материальную подоснову» (ὕλη — сказал бы Аристотель),—то динамические элементы творчества, его оформливающие энергии, движущие и образующие силы проявятся в двух равно исконных потребностях, из коих одну мы назовем потребностью ознаменования вещей, другую—потребностью их преобразования.

Итак, подражание (μίμησις) по нашему мнению, есть непременный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или эммор фозы,—с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или метаморфозы,—с другой.

Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по возможности адэкватное представление о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей не адэкватное, но более угодное и желанное, нежели самая вещь. Реализм и идеализм изначала соприсутствуют задачам и устремлениям деятельности художественной,—и как бы они ни переплетались между собой, в какие бы ни входили они взаимные сочетания, оба везде различимы, как формы типа женского, рецептивного (реализм) и мужеского, инициативного (идеализм).

Реализм, как принцип ознаменования вещей (res), многообразен и разнолик, в зависимости от того, в какой мере напряжена и действенна, при этом ознаменовании, миметическая сила художника. Когда подражательность (μίμησις) утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности, мы имеем перед собой феномен чистой символики. Соединение нескольких линий на рисунке дикаря или ребенка достаточно для наглядного ознаменования человека, зверя, растения. Простое наименование вещей, перечисление предметов есть уже элемент поэзии, от Гомера до перечней Андрэ Жида. Но как натурализм, так и гиероглифический символизм и номинализм принадлежат кругу реализма, потому что художник, имея перед собой об'ектом вещь, поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своею магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего суб'ективного.

Будучи по отношению к своему предмету чисто восприимчивым, только рецептивным, художник-реалист ставит своею задачею беспримесное приятие об'екта в свою душу и передачу его чужой душе. Напротив, художник-идеалист или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвлечения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, подсказанных ассоциациями идей, возникшими в процессе творчества,—или же дает неоправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной своей фантазии.

В древнейшем искусстве естественно господствует начало ознаменования; и обрядово-служебный, гиератический характер художества архаического, делает его символическим по преимуществу, так как предметом его служат вещи не земной, а божественной действительности. Это—символи-

ческий реализм, имеющий целью создать предметы, безусловно соответствующие вещам божественным и потому могущие служить их фетишами. Идеалистическая закваска еще неуловима в акте художественного творчества или, по крайней мере, действенна лишь бессознательно. Стремление оживить символику приближением к наблюдаемой действительности, более активное пробуждение миметической способности ведет искусство к той точке равновесия между означенованием и преобразованием, где художник уже дерзает провозгласить свой идеал божественной вещи совершенным подобием самой вещи.

Так, Фидий соблазняет эллинов признать сотворенного им Зевса истинною иконою олимпийской красоты; и поскольку народное мнение было согласно в том, что видевший Фидиев кумир уже не может более быть несчастным в жизни, т.-е., другими словами, лицезрением этого лика стал почти равен, по освящающему значению испытанного им блаженного созерцания, по могущественной и благодатной силе им пережитого, тем посвященным, которые зрели свет элевсинских таинств, навсегда делающих человека беспечальным,—поскольку, через много веков после Фидия, мнение флорентийской общины было согласно в том, что воистину лик богоматери явлен миру кистью Чимабуэ,—постольку искусство еще служит целям правого означенования, и художник еще женственно-восприимчив к откровению, воплотившемуся в религиозном сознании народа.

Но раз ступив на путь идеализма, художник неминуемо пойдет далее по наклонной плоскости личного дерзновения; рано или поздно, он откажется от принципа символического означенования, ради красоты своего свободно-расцветшего в душе «идеала», который он передаст толпе, как произведение своей мечты, своего «творчества», чтобы пленить ее зрелищем красоты, только красоты, быть может не существующей в действительности ни здесь, ни выше, но тем более милой, как залетная птица из сказочных стран; рано или поздно станет и провозгласит себя художник обманчивой Сиреной, волшебником, вызывающим по произволу обманы, которые дороже тьмы низких истин, рано или поздно он подымет этот мятеж против истины из недоверия к сокровенным возможностям ее осуществления в красоте.

Когда Платон упрекает искусство в том, что оно берет своею моделью не идеи вещей, а самые вещи, делаясь органом только миметической способности человека, он может быть понят двояко, смотря по тому, в какой мере мы согласимся признать в нем философа-реалиста или философа-идеалиста. Поскольку идеи Платона суть rês realissimae, вещи воистину, он требует от искусства столь близкого означенования этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены, т.-е. требует символического реализма. Поскольку, однако, идеи Платона, в истолковании позднейших мыслителей, обращаются в «понятия» (Begriffe) в формально-логическом или гносеологическом смысле, постольку эстетика начинает видеть в нем поборника идеалистического искусства, свободного творчества, избавившего себя от счетов с данными как наблюдаемой, так и прозреваемой действительности, от долга верности вещам, познаваемым опытом, равно внешним или внутренним...

Реалистический символизм.

Стихотворение Бодлэра «Соответствия» (Correspondances), было признано пионерами новейшего символизма основоположительным учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы. Бодлэр говорит:

«Природа—храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

«Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет,—подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки» *).

*) La Nature est un temple où les vivants piliers
Laissent parfois échapper de confuses paroles.
L'homme y passe à travers la forêt de symboles,
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les couleurs, les parfums et les sons se répondent.

Итак, поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово.

Провозглашение об'ективной правды, как таковой, не может не быть признано реализмом; и так как стихотворение в то же время из'ясняет реальное существо природы, как символа, другими новыми символами (храма, столпов, слова, взора и т. д.), мы должны признать его относящимся к типу реалистического символизма. Итак, в самой колыбели современного символизма мы находим чистый образец ознаменовательного творчества, в выпераскрытом смысле этого термина.

Каковы были корни этого типа, станет явным из сличения разбираемого сонета с некоторыми местами из мистико-романтических повестей Бальзака «Lambert» и «Séraphita». Мы читаем в рассказе «Louis Lambert»: «Все вещи, относящиеся вследствие облеченности формою к области единственного чувства—зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, в свете или в принципах воздуха и света. Звук есть видоизменение воздуха; все цвета—видоизменения света; каждое благоухание—сочетание воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека—звук, цвет, запах и форма—имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук». В другом месте той же повести высказана следующая гипотеза: «Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции». И в «Серафите» мы находим такое сближение: «Они обрели принцип мелодии, слыша песнопения неба, которые производили ощущения красок, благовоний и мыслей, и напоминали бесчисленные подробности всех творений, как земная песня воскрешает мельчайшие воспоминания о любви». В другой связи Бальзак высказывается о том же предмете так: «Мне приходило на мысль, что цвета и листва деревьев имеют в себе гармонию, которая выявляется нашему сознанию, очаровывая наш глаз, как

музыкальные фразы вызывают тысячи воспоминаний в сердце любящих и любимых». «Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие». Самое имя «Соответствия» («Correspondances») встречается, как термин, знаменующий общение высших и низших миров по Якову Беме и Сведенборгу, в повести «Серафита».

Вот источники стихотворения, сыгравшего роль символа веры новой поэтической школы: мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи (res realiores), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая существенность; и эти разоблачения почерпнул символист и декадент Бодлэр в творениях реалиста и романтика Бальзака.

Но если из этого примера явною станет связь, сочетавшая тот тип современного символизма, который мы называем реалистическим, как с литературным движением реализма, так и со школой романтизма, изобилующего в лице таких романтиков, как Новалис, аналогиями мистической символики, то, с другой стороны, он питает свои корни в творчестве Гёте. Вопрос о значении символа для целей искусства живо занимал Шиллера в эпоху усвоения им философии Канта; и хотя сам Шиллер остался по преимуществу идеалистом, Гёте, которому он сообщил все выводы своего кантианства, использовал понятие символа в своем, гётевском, об'ективно-познавательном и вместе мистическом смысле и могущественно оплодотворил им свое личное творчество. Гёте говорит, что ему передано «покрывало Поэзии из рук Истины» («der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit»), как бы повторяя стих старого вещего певца эпохи ознаменовательной —Данта: «mirate la dottrina che s'asconde sotto 'l velame dei versi strani»—«дивитесь учению, сокровенному под покрывалом стихов странных» *). И современный поэт типа реалистического символизма слышит родное в заветах художника из Wilhelm Meister's Wanderjahre того же Гёте:

«Как природа в многообразии своем открывает единого бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа. Это есть чувствование

*) Мистик Новалис также убежден, что поэзия—„das absolut Reelle; je poëtischer, je wahrer".

истины, которая облекается только в прекрасное и смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня» *).

И далее: «Пусть всегда стоит свежею перед художником радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала своею явною тайной чувствование ее сокровенной жизни» **).

Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего, снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни—такую задачу ставит себе только реалистический символист, видящий глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus, и не отказывающий в относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же ознаменованную. «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss»—«все преходящее—только символ». К идеалистическому искусству Гёте приближается единственным вполне законным и для реализма равно приемлемым и священным требованием (вспомним, что идеи Платона суть res)—настойчивым требованием раскрытия и утверждения общего типа в сменяющемся и неустойчивом многообразии явлений: «в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа».

Идеалистический символизм.

Но, кроме элементов символизма реалистического, в новой поэзии изначала обозначались и черты идеалистического символизма, по существу своему разноприродного первому. Стихотворение «Соответствия» Бодлэр продолжает так:

*) Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ewigen Art.
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Die sich nur mit Schönem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.

**) Das sie von geheimen Leben
Offenbaren Sinn erregt.

«Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие как гобой, зеленые как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных,—таковы амбра, мускус, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоение чувств» *).

Не правда ли, поэт покидает здесь свою основную мысль о стройном соответствии в природе, как о мистическом начале ее скрытой жизни и явной тайне ее феноменального воплощения? Он останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных или звуковых восприятий? Не достигнем ли мы путем переживания этого параллелизма чувственных впечатлений, только обогащения своего воспринимающего я? В смысл этого параллелизма по отношению к загадке сокровенной жизни естества мы не имеем никакого прозрения. Но мы стали более чуткими, более утонченными, мы сделали эксперимент и чувствуем себя ободренными к дальнейшему экспериментализму, и притом наиболее в области искусственного. Да и само понятие психологического эксперимента есть уже понятие искусственного переживания. Тайна вещи, res, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего всепознающего и от всего вкушающего *я* царственно умножена. Соломон велел строить храм—и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней—и утонул в негах гарема.

Здесь появляется второй лик Бодлэра—лик парнасца. Парнассизм Бодлэра обусловил, прежде всего, всю техническую и формальную сторону его поэзии. Его канонически правильный и строгий стих, дивной чеканки, его размеренные, выдержанные строфы, его любовь к метафоре, которая остается зачастую еще только риторической метафорой, не

*) Il est des parfums frais comme la chair d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies;
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

пресуществляясь в символ, его лапидарность, его консерватизм в приемах внешней поэтической и музыкальной изобразительности, преобладание пластики над музыкой в строке, выработанной как бы в скульптурной мастерской Бенвенуто Челлини,—все это—наследие парнасской эстетики, которой Верлэн противопоставляет свой завет верности духу музыки и песни:

De la musique avant toute chose;
Et pour cela préfère l'impaire,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sous rien en lui qui pèse ou qui pose.

Бодлэр не мог бы «свернуть шею красноречию» по завету Верлэна («prends l'éloquence et tords-lui son cou») или хотя бы только в принципе пожелать осуществления такого стиха, который бы производил впечатление неопределенности и «растворялся в воздухе»; Бодлэр желал, чтобы стих имел вес металла и позу статуи. Его красота—мраморный кумир в знаменитом и чисто парнасском стихотворении «La Beauté».

Из преданий Парнасса возникло в новом символизме предпочтение искусственного естественному. Из преданий Парнасса искание редкого и экзотического. Все, что декадентство утверждало радикально и доводило до последней до крайней черты, было завещано ему Парнассом в умеренной, разумной дозе или в зародыше. Декадентство, как таковое, есть только мнимый бунт против каноники идеалистического, классического искусства. Оно само по себе глубоко идеалистично, и даже канонично; по крайней мере оно тотчас взялось за работу над формулами и уставами искусства и уважало в поэзии превыше всего мастерство (la maîtrise, die Mache).

Что усвоило себе декадентство из стихии искусства символического? Оно тотчас устремилось к символам и нашло данною ту реалистическую символику, о которой мы говорили; прикоснулось к ней и прошло мимо нее, вырабатывая иную форму суб'ективной идеалистической символики. Вот пример. Пересыпание золотого песку есть образ нечуждый символике религиозной: он имеет отношение к высшим состояниям мистического созерцания. Как же пользуется им

Vielé—Griffin? Для прославления химеры, для апофеоза иллюзии. Горсть песку достаточна для поэта, чтобы вообразить себя владельцем груд золота. Самые тусклые дни самого ничтожного существования он волен превратить мечтой в «духовную вечность» (éternité spirituelle).

Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнасс, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства, как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто александрийское представление о красоте увядания, о роскошной, утонченной прелести цветущего тления; с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство—оба эти потока влились в жилы современного символизма и сделали его явление гибридным, двуликим, еще не дифференцированным единством, предоставив судьбам его дальнейшей эволюции проявить в раздельности каждое из двух внешне-слитых, внутренне-противоборствующих его начал.

Реалистический символизм и мифотворчество.

Мы установили происхождение идеалистического символизма от античного эстетического канона чрез посредство Парнасса, и происхождение реалистического символизма от мистического реализма средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гёте. Принцип идеалистического символизма был определен нами как психологический и суб'ективный, принцип реалистического символизма как об'ективный и мистический. Для первого типа символ—средство, для второго—цель. Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности есть мифотворчество. Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф—уже содержится в символе,

он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф.

Мифотворчество возникает на почве символизма реалистического. Идеалистический символизм может дать новые воспроизведения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое; но, гальванизуя его таким образом или, если угодно, возводя его в «перл создания», он, во-первых, не сотворит нового мифа, во-вторых — отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение. Ибо миф—отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возвещено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адэкватное ознаменование раскрывшейся познающему духу об'ективной правды о вещах, не было принято всеми, как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды.

Постигая то, что в творчестве типа идеалистического служит суррогатом мифа, мы изучаем душу художника, его суб'ективный мир, и в той мере, в какой этот последний аналогичен нашему, ценим творение, как отвечающее внутренним запросам времени и сказавшее за нас, что просилось на наши уста. В истинном же мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения. Создание идеалистического символизма есть, при maximum'е его всенародности, только изобретение, суммирующее усилия наших исканий; миф, выросший из символа, принятого как ознаменование сознанной сущею, хотя и прикровенной реальности, есть обретение, упраздняющее самое искание до той поры, пока то же познание не будет углублено дальнейшим проникновением в его еще глубже лежащий смысл.

Ибо в те далекие эпохи, когда мифы творились воистину, они отвечали вопросам испытующего разума тем, что знаменовали realia in rebus. Не для того, чтобы украсить понятие

солнца или окрасить его восприятие определенным оттенком, древний человек нарек его Титаном Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска; представляя его неутомимым титаном или юным богом с чашею в руках, древний человек утверждал о нем нечто более действительное, нежели видимый диск. И когда приходил другой мифотворец и возражал первому, что Солнце не Гелиос и Гиперион вместе, а именно Гелиос, тогда как Гиперион его отец,—и когда пришли потом новые мифотворцы и сказали, что Гелиос—Феб, и, наконец, еще позднее, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Гелиос—тот же Дионис, что доселе известен был только как Никтелиос, ночное Солнце,—то спорили о всем этом испытатели сокровенного существа единой res, и каждый стремился сказать о той же res нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественник, восходя, таким образом, от менее к более субстанциальному познанию вещи божественной. Сущность мифотворчества характернее всего сказывается в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа, который должен быть не изобретением, а обретением, человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной, забытой им религиозной величины. Отсюда надпись: «неведомому богу» на афинском жертвеннике, отсюда посвящение «или богу или богине» на алтаре палатинском.

Из чего следует, что творится миф ясновидением веры и является вещим сном, непроизвольным видением, «астральным» (как говорили древние тайновидцы бытия) иероглифом последней истины о вещи сущей воистину. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве. Поистине небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, как повествует Эсхил, говоря о ливне Урана, пролившемся на разверстую Гею.

В «Яри» С. Городецкого есть несколько не лучших в книге стихов, в которых молодой поэт, предчувствуя тайну мифа, метко очерчивает его происхождение («Великая Мать»):

Ты пришла золотая царица,
И лицо запрокинула в небо,
Розовея у тайн Диониса.
И колосья насущного хлеба
Розоватые подняли лица,
Чтобы зерна тобой напоились.
Ты уйдешь, золотая царица,
Разольются всепоющие тени:
Но верна будет алому ниву
Рожь, причастница тайновидений,
И старуха, ломая коврижку,
Скажет сказку о перьях Жар-Птицы.

Реальное мистическое событие—в данном случае брак Деметры и Диониса—событие, совершившееся в высшем плане бытия, сохранилось в памяти хлебных колосьев, так как душа вещей физического мира (в приведенных стихах: ржи) есть, поистине, причастница тайновидений и тайнодеяний плана божественного; и человек, причащаясь хлебу, делается в свою очередь причастником тех же изначальных тайн, которые и вспоминает неясною, только ознаменовательною памятью потусторонних событий: в этой смутности воспоминания—глубочайшее существо мифа. Явственного прозрения в мистерию брака между Логосом и Душою Земли—в народном мифе и быть не может; и старуха, ломая коврижку, расскажет только далекую и неверную, при всей своей великой ознаменовательной правдивости, «сказку» про перья Жар-Птицы.

Так верит поэт, так он познает интуитивным своим познаванием. Мифотворчество—творчество веры. Задача мифотворчества, поистине,—«вещей обличение невидимых». И реалистический символизм—откровение того, что художник видит, как реальность, в кристалле низшей реальности. Такое тайновидение мы встречаем у Тютчева, которого признаем величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма.

Все, что говорит Тютчев, он возвещает как гierофант сокровенной реальности. Тоска ночного ветра и просонье шевелящегося хаоса, глухонемой язык тусклых зарниц и голоса разыгравшихся при луне валов; таинства дневного сознания и сознания сонного; в ночи бестелесный мир, роящийся слышно, но незримо, и живая колесница мироздания,

открыто катающаяся в святилище небес; в естестве, готовом откликнуться на родственный голос человека, всеприсутствие живой души и живой музыки; на перепутьях родной земли исходивший ее в рабском виде под ношею креста царь небесный—все это для поэта провозглашения об'ективных правд, все это уже миф. Характерен для Тютчева, именно как представителя реалистического символизма, легкий налет поэтического изумления, родственного «философскому удивлению» древних,—оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности и, конечно, передающегося читателю вместе со смутным сознанием какой-то новой загадки или предчувствием какого-то нового постижения (срв., напр., стихотворение: «Тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды рдеют»...). Пушкин редко останавливается на этом первом моменте восприятия, где воспринимаемое слишком преобладает над воспринимающим: он мгновенно преодолевает эту противоположность и, изображая, является уже в полной гармонии с изображаемым,—истинный «классик».

У Владимира Соловьева внутренние события личной жизни, осознанные, говоря языком астрологов и алхимиков, в астральном плане, служат предметами его поэтического вдохновения так, что он только живописует совершившееся, как реальный миф его личности: такова, например, поэма «Три свидания» и столько лирических стихотворений, посвященных общению с ушедшими. Вл. Соловьев ставит высшею задачей искусства задачу теургическую. Под теургическою задачей художника он разумеет преобразующее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества. В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском: «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями».

Отсюда вытекает первое условие того мифотворчества, о котором говорим мы: душевный подвиг самого художника. Он должен перестать творить все связи с божественным

всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию.

Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества. Этим попыткам мы придаем значение, прежде всего, симптомов поворота—скажем лучше: солнцеворота—современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психическому в одно и то же время. Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к «темным корням бытия». Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаянья разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливое сновидение переходит в удушающий кошмар...

Если возможно говорить, как Вл. Соловьев, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религиозная идея владела ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного; потом, чтобы они «ею владели и сознательно управляли ее земными воплощениями».

С религиозною проблемой современное искусство соприкасается чрез реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество. Религиозная проблема на первый взгляд представляется двоякою: проблемою охранения религии, с одной стороны, проблемою религиозного творчества с другой. На самом деле она остается единой. Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может,—она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии,—если оно не вырождается

в творчество суррогатов и подобий религии, в подражание ее формам для облечения ими идеи нерелигиозной. Религия есть связь и знание реальностей. Сближенное магией символа с религиозною сферой, искусство неизбежно подпадет соблазну облечения в гиератические формы иррелигиозной сущности, если не поставит своим лозунгом лозунг реалистического символизма и мифа: a realibus ad realiora.

Вячеслав Иванов.

(„Золотое Руно", 1908, III—IV, V.)
Перепечатано в сборнике „По звездам".
Изд. „Оры". Спб. 1909 г.

11. ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА.

... В стихотворении «Поэт и Чернь» Пушкин изображает поэта посредником между богами и людьми:

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Боги «вдохновляют» вестника их откровений людям; люди передают через него свои «молитвы» богам; «сладкие звуки»—язык поэзии—«язык богов». Спор идет не между поклонником отвлеченной, внежизненной красоты и признающими одно «полезное» практиками жизни, но между «жрецом» и толпой, переставшей понимать «язык богов», отныне мертвый и только потому бесполезный. Толпа, требующая от Поэта языка земного, утратила или забыла религию, и осталась с одною утилитарною моралью. Поэт—всегда религиозен, потому что—всегда поэт; но уже только «рассеянной рукой» бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало.

Напрасно видели в этом стихотворении, строго выдержанном в стиле древности, не знавшей формулы «искусство для искусства», провозглашение прав художника на бесцельное для жизни и затворившееся от нее в свой обособленный мир творчество. Пушкинский Поэт помнит свое назначение—быть религиозным устроителем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, теургом. Когда Пушкин говорит о Греции, он воспринимает мир как эллины, а не как современные эллинизирующие эстеты: слова о божественности бельведерского мрамора—не безответствен-

ное, словесное утверждение какого-то «культа» красоты в обезбоженном мире, но исповедание веры в живого двигателя мировождительной гармонии, и не риторическая метафора—изгнание «непосвященных».

Задачею поэта была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком. Напевное слово преклоняло волю вышних царей, обеспечивало роду и племени подземную помощь «восстого» героя, предупреждало о неизбежном уставе судеб, запечатлевало в незыблемых речениях (ῥήματα) боговданные законы нравственности и правового устроения и, утверждая богопочитание в людях, утверждало мировой порядок живых сил. Понятие, камни слагались в городовые стены лирными чарами, и, помимо всякого иносказания, ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия. Таковы были прямые задачи древнейшей поэзии—гимнической, эпической, элегической. Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и орхестическим сопровождением, из каковых элементов и слагался состав первоначального, «синкретического», обрядового искусства.

Воспоминание символизма об этой почти незапамятной исторически, но незабвенной стихийною силою родового наследья поре поэзии выразилось в следующих явлениях:

1) в подсказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души;

2) в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания;

3) в намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности—носителя внутреннего слова, органа мировой души, ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни.

Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии; что мимолетные и едва уловимые переживания приобрели отзвучие «мировой скорби»; что завещанное эстетизмом утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения, и само познание призрачности явлений предстало, как мировая трагедия уединенной личности.

Оценка русского «символизма» немало зависит от правильности представления о международной общности этого литературного явления и о существе западного влияния на тех новейших наших поэтов, которые начали свою деятельность присягою в верности раздавшемуся на Западе многознаменательному, не и многосмысленному кличу. Ближайшее изучение нашей «символической школы» покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродумано и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий.

Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по миросозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения против волны иконоборческого материализма. Оставляя вне рассмотрения надолго определившее пути нашего духа творчество Достоевского, как не принадлежащее сфере ритмического слова, напомним родные имена Вл. Соловьева и певца «Вечерних Огней»,—двух лириков, которым предшествует в преемстве символического предания нашей поэзии, по укоснительному и художественному методу, Тютчев, истинный родоначальник нашего истинного символизма.

Тютчев был не одинок, как зачинатель течения, предназначенного—мы верим в это—выразить в будущем заветную святыню нашей народной души. Его окружали—после Жуковского, на лире которого русская Муза нашла впервые воздушные созвучия мистической душевности, Пушкин, чей гений, подобный алмазу редчайшей чистоты и игры, не мог не преломить в своих гранях, где осветилась вся жизнь, и раздробленные, но слепительные лучи внутреннего опыта; Боратынский, чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором

поэта тайную книгу мировой души; Гоголь, знавший трепет и восторг второго зрения, данного «лирическому поэту», и обреченный быть только испуганным соглядатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вещего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшебно-зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец, серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гете) Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желаньем», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли»,—Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов—Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова.

Но было бы неправильно назвать этих поэтов, на основании выше наблюденных мотивов их лирики, символистами, подобно Тютчеву, в теснейшем значении этого слова,—поскольку отличительными признаками чисто символического художества являются в наших глазах:

1) сознательно-выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает, как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (realiora), ознаменование соответствий и соотношений между явлением (оно же—«только подобие», «nur Gleichniss») и его умопостигаемою или мистически прозреваемою сущностью, отбрасывающею от себя тень видимого события;

2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого,—особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей—и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератическою записью) внутреннего опыта.

Историческою задачею новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей. Не подлежит сомнению, что эта школа отнюдь не выполнила своей двойной задачи. Но несправедливо было бы отрицать некоторые начальные ее достижения, по преимуществу в границах первой части проблемы, и, в особенности, значение символического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих умственную культуру, как миросозерцание...

До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство *). Отныне, если суждено ему б ы т ь—он будет у п р о щ а т ь. Прежде символы были разрознены и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда проистекало преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монополитам. Прежде была «символизация»; отныне будет с и м в о л и к а. Цельное миросозерцание поэта открывает ее в себе, цельную и единую. Поэт найдет в себе религию, если он найдет в себе с в я з ь. И «связь» есть «обязанность».

В терминах эстетики, связь свободного соподчинения значит: «б о л ь ш о й с т и л ь». Родовые, наследственные формы «большого стиля» в поэзии—эпопея, трагедия, мистерия: три формы одной трагической сущности. Если символическая трагедия окажется возможной, это будет значить, что «антитеза» преодолена: эпопея—отрицательное утверждение личности, чрез отречение от личного, и положительное—соборного начала; трагедия—ее увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия—победа над смертью, положительное утверждение личности, ее воскресение. Трагедия—всегда реализм, всегда—миф. Мистерия—упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «Fiat»—«Да будет!..».

В заключение, несколько слов к молодым поэтам. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть «символистом»; можно только наедине с собой открыть в себе символиста,—и тогда лучше всего

*) „В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный... Самое большее, что может сделать лирика, это - усложнять переживания, -загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью" А. Б л о к, предисловие к „Лирическим Драмам".

постараться скрыть это от людей. Символизм обязывает. Старые чекана школы истерлись.. Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности. О символе должно помнить завет: «Не приемли всуе». И даже тот, кто не всуе приемлет символ, должен шесть дней делать,—как если бы он был художник, вовсе не знающий о «realiora», и сотворить в них все дела свои, чтобы один седьмой день недели отдать в вышеистолкованном, торжественном смысле,

—для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Вячеслав Иванов.

„Аполлон" за 1910 г. май—июнь.
Перепеч. в книге „Борозды и межи," изд. Мусагет. М. 1916 г.

12. МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ.

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог.
Приятно песнь его лилась; но, зычный,
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И всякий раз, когда переставал
Его пастух, извлекши мало звуков,
Оно носилось меж теснин таким
Неизреченно сладостным созвучьем,
Что мнилося: незримый духов хор
На неземных орудьях, переводит
Наречием небес язык земли.
И думал я: „О гений! как сей рог,
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит".
А из-за гор звучал ответный глас:
„Природа - символ, как сей рог. Она
Звучит для отзвука. И отзвук—бог.
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук".

„Кормчие Звезды", стр. 178.

Если, поэт, я умею живописать словом («живописи подобна поэзия»—«ut pictura poësis»—говорила, за древним Симонидом, устами Горация классическая поэтика),—живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею петь с волшебною силой (или «мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут они еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят»,—«non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto et quocumque volent animum auditoris agunto»,—так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика),—если я умею петь столь сладкогласно и знаемо, что обаянная звуками дуда идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца ответствует слушатель всем содраганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму;

если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю;

—но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины,—петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблачаемых мною высот,—если мой слушатель—только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий,—если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета:

тогда я не символический поэт...

Итак, я не символист, если не буду неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание (и «долго на свете томилась она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения,—при чем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие пере-

живаются нами, как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания.

Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что он зовет «не-я»,—связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотоле он не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у нее обителей.

Я не символист, если слова мои равны себе, если они—не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят,—и если они не будят эхо в лабиринтах душ.

Я не символист тогда—для моего слушателя. Ибо символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от суб'екта об'ект, существовать не может.

Отвлеченно-эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к суб'екту воспринимающему и к суб'екту творящему, как к целостным личностям. Отсюда следствия:

1) Символизм лежит вне эстетических категорий.

2) Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.

3) Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение.

Очевидно, что символист-ремесленник немыслим; немыслим и символист-эстет. Символизм имеет дело с человеком. Так восстанавливает он слово «поэт» в старом значении поэта, как личности («poëtae nascuntur»), в противоположность обиходному словоупотреблению наших дней, стремящемуся понизить ценность высокого имени до значения «признанного даровитым и искусным в своей технической области художника-стихотворца»...

Так как символизм означает отношение художественного об'екта к двойному суб'екту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: «Из-под таинственной, холодной полумаски звучал мне голос твой»...—хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому об'ему и содержанию и он имел в виду лишь встречу на маскараде...

Символизм—магнетизм. Магнит притягивает только железо. Нормальное-состояние молекул железа—намагниченность. И притяженное магнитом намагничивается...

Итак, нас, символистов, нет,—если нет слушателей-символистов. Ибо символизм—не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная об'ективация творческого суб'екта, но и творческая суб'ективация художественного об'екта.

«Символизм умер»?—спрашивают современники.—Конечно, умер!—отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет.

Но если символизм не умер, то как он вырос! Не мощь его знаменоносцев возросла и окрепла,—хочу я сказать,—но священная ветвь лавра в их руках, дар геликонских Муз, заповедавших Гесиоду вещать только правду,—их живое знамя.

Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственной импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности),—под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: «Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим».

Далеко ушли мы и от символизма поэтических ребусов, того литературного приема (опять-таки лишь приема), что состоял в искусстве вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особенною силою воспринять предмет или пере-

живание, преднамеренно умолченные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными. Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлэра французскими символистами (с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному. Не потому только, что это лишь—прием: причина лежит и глубже. Целью поэта делается в этом случае—придать лирической идее иллюзию большего об'ема, чтобы, мало-по-малу с'уживая об'ем, сгустить и овеществить его содержание. Мы размечтались было о «dentelle», о «jeu suprême» и т. д.,—а Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали.

Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя «символистами», быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот. Ибо таково смирение искусства, любящего малое. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. A realibus ad realiora. Per realia ad realiora. Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и выростает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, разумеет земное море, и, говоря о высях снеговых—(«а который век белеет там, на высях снеговых, а заря и ныне сеет розы свежие на них»,—Тютчев), разумеет вершины земных гор. К одному стремится он, как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, долженствующее возрости и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества. Эта экстенсивная энергия не ищет, но и не бежит пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий. Символизм, каким мы его утверждаем, не боится вавилонского пленения в любой из этих сфер: он единственно осуществляет актуальную свободу искусства, он же единственно верит в его актуальное могущество.

Те, называвшие себя символистами, но не знавшие (как это знал некогда Гёте, дальний отец нашего символизма), что символизм говорит о вселенском и соборном, те водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души (Κάθαρσις) как событие внутреннего опыта).

Вячеслав Иванов.

„Труды и дни" изд. Мусагет.
1912, № 1, стр. 3—10.
Перепечатано в сборнике „Борозды и межи".

АКМЕИЗМ

1. НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ.

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом*). На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова ακμή —высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь),—во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между суб'ектом и об'ектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма, как школы, выдвинул на передний план чисто-литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и следовательно не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, на-ряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и трудно-достижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

*) Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства...

Мы, русские, не может считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых—с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры,—ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей,—стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления,—всегда итти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь об'ективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений—только удельный вес каждого из них, при чем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия—все явления братья.

Мы не решились бы заставить атом поклониться богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия,—ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним—открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь бог становится богом живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого бога. Здесь смерть—занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание,—что будет дальше? Как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать, и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе—что все попытки в этом направлении—нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия,

о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания,—вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

...„Mais où sont les neiges d'antan!“

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками,—вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них—краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле—тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, ни мало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все,—и бога, и порок, и смерть, и бессмертие. Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента,—вот та мечта, которая об'единяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

„Аполлон“—1913, № 1.

Н. Гумилев.

2. НЕКОТОРЫЕ ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ.

Символическое движение в России можно к настоящему времени счесть, в главном его русле, завершенным. Выросшее из декадентства, оно достигло усилиями целой плеяды талантов того, что по ходу развития должно было оказаться апофеозом и что оказалось катастрофой... Причины этой катастрофы коренились глубоко в самом движении. Помимо причин случайных, как разрозненность сил, отсутствие вождя единого и т. д., здесь более всего действовали внутренние пороки самого движения.

Метод приближения имеет большое значение в математике, но к искусству он неприложим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не artis mente. Искусство знает только квадрат, только круг. Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Теории Потебни устанавливают с несомненностью подвижность всего мыслимого за словом и за сочетаниями слов; один и тот же образ не только для разных людей, но и для одного и того же человека в разное время—значит разное. Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться, главным образом, этой текучестью, усиливать ее всеми мерами, и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства—быть спокойным во всех положениях и при всяких методах.

Заставляя слова вступать в соединения не в одной плоскости, а в непредвидимо разных, символисты строили словесный монумент не по законам веса, но мечтали удержать его одними проволоками «соответствий». Они любили облекаться в тогу непонятности; это они сказали, что поэт не понимает сам себя, что вообще, понимаемое искусство есть пошлость... Но непонятность их была проще, чем они думали.

За этой бедой шла горшая. Что могло поставить преграды вторжению символа в любую область мысли, если бесконечная значимость составляла его неот'емлемый признак? С полной последовательностью Георгий Чулков захотел отдать во власть символа всю область политико-общественных исканий своего времени. С еще большей последовательностью ввел в символизм мистику, религию, теософию и спиритизм Вячеслав Иванов. Оба эти примера тем характерны, что еретиками оказывались сами символисты; ересь заводилась в центре. Ничьи вассалы не вступали в такие бесконечные комбинации ссор и мира—в сфере теорий, как вассалы символа. И удивительно ли, что символисты одного из благороднейших своих деятелей проглядели: Иннокентий Анненский был увенчан не ими.

К основным порокам символизма в круге разрушивших его причин нельзя не отнести также и ряды частных противоречий, живших в отдельных деятелях. Героическая деятельность Валерия Брюсова может быть определена, как опыт сочетания принципов французского парнаса с мечтами русского символизма. Это—типичная драма воли и среды, личности и момента. Сладостная пытка, на которую обрек себя наследник одного из образов Владимира Соловьева, Александр Блок, желая своим сначала резко импрессионистическим, позднее лиро-магическим приемом дать этому образу символическое обоснование, еще до сих пор длится, разрешаясь частично то отпадами Блока в реализм, то мертвыми паузами. Творчество Бальмонта оттого похоже на протуберанцы солнца, что ему вечно надо вырываться из ссыхающейся коры символизма. Федор Сологуб никогда не скрывал непримиримого противоречия между идеологией символистов, которую он полуисповедывал, и своей собственной—солипсической.

Катастрофа символизма совершилась в тишине,—хотя при поднятом занавесе. Ослепительные «венки сонетов» засыпали сцену. Одна за другой кончали самоубийством мечты о мифе, о трагедии, о великом эпосе, о великой в простоте своей лирике. Из «слепительного да» обратно выявлялось «непримиримое нет». Символ стал талисманом и обладающих им нашлось несметное количество. Смысл этой катастрофы был многозначителен. Значила она ни больше, ни

меньше, как то, что символизм не был выразителем духа России,—тот, по крайней мере, символизм, который был методом наших символистов. Ни «Дионис» Вячеслава Иванова, ни «телеграфист» Андрея Белого, ни пресловутая «тройка» Блока не оказались имеющими общую с Россией меру.

Искупителем символизма явился бы Николай Клюев, но он не символист. Клюев хранит в себе народное отношение к слову, как к незыблемой твердыне, как к Алмазу Непорочному. Ему и в голову не могло бы притти, что «слова—хамелеоны»; поставить в песню слово незначущее, шаткое да валкое, ему показалось бы преступлением; сплести слова между собою не очень тесно, да с причудами, не с такою прочностью и простотой, как бревна сруба, для него невозможно. Вздох облегчения пронесся от его книг. Вяло отнесся к нему символизм. Радостно приветствовал его акмеизм...

Новый век влил новую кровь в поэзию русскую. Начало второго десятилетия—как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты его будущего лика. Некоторые черты новейшей поэзии уже определились, особенно в противоположении предыдущему периоду. Между многочисленными книгами этой новой поэзии было несколько интересных; среди немалого количества кружков выделился Цех Поэтов. Газетные критики уже в самом названии этом подметили противопоставление прямых поэтических задач — оракульским, жреческим и иным. Но не заметила критика, что эта скромность, прежде всего, обусловлена тем, что Цех, принимая на себя культуру стиха, вместе с тем принял все бремя, всю тяжесть неисполненных задач предыдущего поколения поэтов. Непреклонно отвергая все, что наросло на поэзии от методологических увлечений, Цех полностью признал высоко поставленный именно символистами идеал поэта. Цех приступил к работе без всяких предвзятых теорий. К концу первого года выкристаллизовались уже выразимые точно тезы.

Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью; в этом смысле традиция не прервана. Тем глубже кажется единство некоторых основных линий мироощущения. Эти линии приблизительно названы

двумя словами: акмеизм и адамизм. Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка—хороши, т.-е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всех «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием.

Первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с антильских островов наполняли ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-по-малу стали находить себе выражение и адамистические ощущения.

Знаменательной в этом смысле является книга М. Зенкевича «Дикая Порфира». С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека, в остывающей планете он увидел изрытое струпьями тело Иова, и в теле человеческом—железо земли. Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя, как «зверя», «лишенного и когтей и шерсти», и не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем микрокосм остывающих и вспыхивающих солнц. Махайродусы и ящеры—доисторическая жизнь земли—пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял «скрытое единство живой души, тупого вещества».

Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуиа. «И майор, и поп, и землемер», «женщина веснущатая», и шахтер, который «залихватски жарит на гармошке» и «слезливая старуха-гадалка»—все вошло в любовный взор Адама... Владимир Нарбут, выпустивший сначала книжку стихов, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке («Аллилуиа»), является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелко-поместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиданные доселе, но отныне реальные явления. Оттого же нежить всякая у Нарбута так жива, и в такой же полной воплощенности входит в рай новой поэзии, как и звери Гумилева, как человек Зенкевича.

Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче,—опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух,—если бы он, после зверей Африки и образов русской провинции, не увидел и человека, рожденного современной русской культурой. О, какой это истонченный, изломанный, изогнувшийся человек! Адам, как истинный художник, понял, что здесь он должен уступить место Еве. Женская рука, женское чутье, женский взор здесь более уместны... Лирика Анны Ахматовой остроумно и нежно подошла к этой задаче, достаточно трудной. О «Вечере» много писали. Многим сразу стали дорогими изящная печаль, нелживость и бесхитростность этой книги. Но мало кто заметил, что пессимизм «Вечера»—акмеистичен, что «называя» уродцев неврастении и всякой иной тоски, Анна Ахматова в несчастных этих зверенышах любит не то, что искалечено в них, а то, что осталось от Адама, ликующего в раю своем. Эти «остатки» она ласкает в поэзии своей рукой почти мастера.

Труднее всего было проложить новый путь к лирике: к эпосу дорога не так была засорена, но к лирике безупречных слов надо было пробиваться. Не оттого ли и называлась юношеская книга Н. Гумилева «Путь конквистадоров».

Действительно, надо было иметь много отваги и бескорыстной любви к будущему, чтобы в то время, когда расцвета своего достигла лиро-магическая поэзия, исповедать и в лирике завет Теофиля Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней!—
Стих, мрамор иль металл.

Как новый и бесстрашный архитектор, Н. Гумилев решил употреблять в поэзии только «бесстрастный материал». В этом решении тем большая видна дерзость, что по характеру своей поэзии Н. Гумилев скорее всего лирик,—музыка Верлена, магия Блока,—вот какие первоклассные твердыни он не побоялся аттаковать из любви к беспристрастию. Во всяком случае, путь к новой лирике и к ничем неограничиваемым темам открыт.

Итак, это просто-на-просто Парнас—новые Адамы,—скажут нам любители «кругов» в истории. Нет, это не Парнас. Адам не ювелир, и он не в чарах вечности. Если Леконт-де-Лиль и полюбился Зенкевичу, то—«Сном Ягуара». Если Гумилеву и дорог холод в красоте, то это холод Теофиля Готье, а не парнасцев. А уж какие же парнасцы Нарбут или Ахматова?

Нет, просто с новым веком пришло новое ощущение жизни и искусства. Стало ясно, что символизм не есть состояние равновесия, а потому возможен только для отдельных частей произведения искусства, а не для созда-

ний в целом. Новые поэты не парнасцы, потому что им не дорога сама отвлеченная вечность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновение не является для них художественной самоцелью. Они не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными.

Сергей Городецкий.

„Аполлон"—1913, № 1.

3. NOTRE DAME.

Где римский судия судил чужой народ,—
Стоит базилика—и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план!
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом—дуб и всюду царь—отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,—
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

1912 г.

О. Мандельштам. „Камень" стихи.
Изд. „Гиперборей". Петр. 1916 г.

4. АДАМ.

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

Просторен мир и многозвучен
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покрозы
И праздных тайн и ветхой мглы—
Вот первый подвиг. Подвиг новый—
Живой земле пропеть хвалы.

Сергей Городецкий.

Журнал „Аполлон". 1913 г. 3 кн.

5. ИСКУССТВО.

Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней:
Стих, мрамор иль металл.

О светлая подруга,
Стеснения гони,
Но туго
Котурны затяни.

Прочь легкие приемы,
Башмак по всем ногам,
Знакомый
И нищим и богам.

Скульптор, не мни покорной
И мягкой глины ком,
Упорно
Мечтая о другом.

С паросским иль каррарским
Борись обломком ты,
Как с царским
Жилищем красоты.

Прекрасная темница!
Сквозь бронзу Сиракуз
Глядится
Надменный облик Муз.

Рукою нежной брата
Очерчивай уклон
Агата,
И выйдет Аполлон.

Художник! Акварели
Тебе не будет жаль!
В купели
Расплавь свою эмаль.

Твори сирен зеленых
С усмешкой на устах,
Склоненных
Чудовищ на гербах.

В трех'ярусном сиянье
Мадонну и Христа,
Пыланье
Латинского креста.

Все прах!—Одно, ликуя,
Искусство не умрет,
Статуя
Переживет народ.

И на простой медали,
Найденной средь камней,
Видали
Неведомых царей.

И сами боги тленны,
Но стих не кончит петь,
Надменный,
Властительней, чем медь.

Работать, гнуть, бороться!
И легкий сон мечты
Вольется
В нетленные черты.

Теофиль Готье. „Эмали и Камеи".
Перевод Н. Гумилева. Издание
М. В. Попова. 1916 г.

ФУТУРИЗМ

1. ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ.

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы—лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин—непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч., и проч.—нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его об'еме произвольными и производными словами. (Слово—новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами, Венок грошевой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Москва. 1912 г. Декабрь.

Д. Бурлюк.
Александр Крученых.
В. Маяковский.
Виктор Хлебников.

„Пощечина Общественному Вкусу"
Изд. Кузьмина.

2. САДОК СУДЕЙ.

Предисловие.

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в первом «Садке судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, футуристов, — мы, тем не менее, считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть

в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

a) Считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания.

b) В почерке полагая составляющую поэтического импульса.

c) В Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «само-письма».

6. Нами уничтожены знаки препинания,—чем роль словесной массы—выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем, как время и пространство (характер устремления), согласные—краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер—живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках—всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма—(Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта—его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности—воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Владимир Маяковский, Екатерина Низен, Виктор Хлебников, Венедикт Лившиц, А. Крученых.

„Садок Судей", II, 1914.

3. ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА.

„Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо".

В. Хлебников.

Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того—написано ли оно, или напечатано, или мыслится. Оно воздействует на все наши чувства. Ранее, когда мы говорили «дерево», мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве, и тогда прочувствовано уже воспоминание. Теперь — путь созерцания эстетических ценностей.

В связи со сказанным, слово лишь настолько имеет значения для передачи предмета, насколько предсгавляет хотя бы часть его качеств. В противном случае оно является лишь словесной массой и служит поэту вне значения своего смысла. Мы можем отказаться от слова, как жизнедеятеля, и тогда им воспользоваться, как мифотворцем.

Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора. В последнее время это отчасти поняли, например, стали фамилию автора передавать в его почерке.

Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являют автографы сочинений. «Литературная компания» выпустила писаные от руки книги. О роли шрифта я не стану говорить, так как это для всех очевидно.

Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные Александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, баз, мечей и т. п.

Теперь о виньетке. Вы все помните Дюреровскую «Меланхолию», где не знаешь конца надписи и начала гравюры. Еще более показателен Гоген. «Soyez amoureuses vous serez heureuses», «Soyez mystérieuses» и т. д. Это элизиум вокабул, где буквенные завитки оплакивают свое прошлое... Моей мечтой было всегда, если б кто-нибудь изучил графическую жизнь письмен, этот «голос со дна могилы» увлечения метафизикой. Сколько знаков нотных, математических, картографических и проч. в пыли библиотек. Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих $\int$, $\backsim$, $+$, §, $\times$, $\frac{\circ}{+}$, $\frac{+}{\circ}$, $\sqrt{\ }$, $=$, $>$, $\triangle$ и т. д.

Раньше больше понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги XIV—XV веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиляется буква, а наши церковные книги — даже XVIII ст. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова, московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декаденства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен.

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось, как окрашивание. В гиероглифах цвет был так же насущен, как и графическая сторона, т.-е. знак был цветное пятно. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу, а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от вещевого (письма) через символическое к звуковому письму мы утеряли скелет языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус спас наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. Часто только варварство может спасти искусство.

Уже в 70-х годах во Франции Jean - Arthur Rimbaud написал свое Voyelles, где пророчески говорит:

A noir, E blanc, J rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances Latentes.

Запах и слово. Я молод и не имею коллекции надушенных женских писем, но вы, стареющие эротоманы, можете поверить аромату. Надушенное письмо женщины говорит больше в ее пользу, чем ваш пахнущий сигарой фрак. Кажется японцы и китайцы душат книги, так что книга обладает своим языком благовония.

Когда я еще был херсонским гимназистом, для меня являлось большим удовольствием ходить по старому, Екатерининских времен, кладбищу и читать надгробные надписи, звучавшие различно на камне или на меди.

«... Корсаков
он строил город сей и осаждал Очаков».

Стремясь передать третье измерение букв, мы не чужды ее скульптуры.

Возможно ли словотворчество и в каком размере? Где искать критерия красоты нового слова? Создание слова должно итти от корня или случайно?

Теоретически отвечая на первый вопрос, скажу, что возможно до бесконечности. На практике, конечно, немного иначе: слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова. В связи с этим выясняется второй ответ:—критерий красоты слова—миф. Как пример истинного словотворчества, я укажу «Мирязь» Хлебникова, словомиф, напечатанный в недавно вышедшей «Пощечине общественному вкусу». Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. Корневое слово имеет меньше будущего—чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно (см. философия случая). Различна судьба двух детищ случая:—рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, lapsus linguae,—этот кентавр поэзии—в загоне.

Меня спрашивают,—национальна ли поэзия?—Я скажу, что все арапы черны, но не все торгуют сажей,—и потом еще—страусы прячутся под кустами (Strauch). Да. Путь искусства через национализацию к космополитизму.

Я еще раз должен напомнить, что истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему

слогу,—этому украшению письмовников, аполлонов, нив и прочих общеобразовательных «органов».

Ваш язык для торговли и семейных занятий.

Николай Бурлюк при участии Давида Бурлюка.

Supplementum к поэтическому контрапункту.

Мы немы для многих чувств, мы переросли корсеты Петровской азбуки. Поэтому я заканчиваю свое краткое обозрение задач нового искусства призывом к созданию новой азбуки, для новых звуков. Многие идеи могут быть переданы лишь идеографическим письмом.

Многие слова оживут в новых очертаниях. В то время, как ряд звуковых впечатлений создал нотное письмо, в то время, как научные дисциплины полнятся новыми терминами и знаками, мы в поэтическом языке жмемся и боимся нарушить школьное правописание. Искусство ошибки также оттеняет созидаемое, как и академический язык.

Если мы изжили старое искусство, если для не всех стало ясно, что это — слово, но не речь, то это вина педантизма и кастрации духа творивших его. Нужно помнить, что для нашего времени и для нашей души необходим другой подход к словесному искусству, к приемам выразительности. Наша же азбука, наш поэтический лексикон, наша фразеология создались исторически, но не по законам внутренней необходимости. Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают. До сих пор филология была любовью к анекдоту, к истории быта и философии, но не к слову. Напрасны призывы Шахматова, Бодуэна де-Куртене и немногих других к истинному пониманию ее задач. Школьная схема делает свое и для $^{9}/_{10}$ филологов язык—не живой, изменчивый организм, а механизм, в словарях и учебных пособиях. Я вполне понимаю А. Франса, когда он восстает против преподавания грамматики и теории словесности, ибо

даже во Франции до сих пор не создано правильного пути в понимании жизни языка.

Резюмируя вышесказанное, мы придем к определению: слово и буква (звучащая) — лишь случайные категории — общего неделимого.

Н. Бурлюк.

„Футуристы". Первый журнал русских футуристов, № 1 — 2. Москва. 1914 г.

4. СЛОВО КАК ТАКОВОЕ.

О художественных произведениях.

1) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение плеск пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).

2) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц в живописи Бурлюк, К. Малевич.)...

у писателей до нас инструментовка была совсем иная, например—

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел.

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины писанные киселем и молоком нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти
и т. п

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок

Мы дали образец иного звука и словосочетания.

дыр, бул, щыл,
убещур
скум
вы со бу
р л эз.

(кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина)

не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...), а грозная *баячь*:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!
Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!..

(Д. Бурлюк)

до нас пред'являлись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный).

впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить и мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому.

в самом деле: ясная, чистая (о конечно!) честная, (гм! гм!) звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец — сочная колоритная вы... (кто там? входите!)

правда в последнее время женщину старались превратить в вечно-женственное, прекрасную даму, и таким образом юбка делалась мистической (это не должно смущать непосвященных,—тем более!..) Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.

из вышеизложенного видно что до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (загадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше ду-

мали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее», то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... захотим ли?

..! Нет!..

пусть уж лучше поживут словом как таковым а не собой.

так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы отцов, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить
недостойный водевиль—
о конечно
этим никого не удивишь

жизнь глупая шутка и сказка
старые люди твердили...
нам не нужно указки
и мы не разбираемся в этой гнили

живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами,

а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности уничтожившей прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье «Новые пути слова» в книге «Трое») Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до-нас, а равно и напудренным эго-пшютистам (см. «Мезония поэзии»).

любят трудиться бездарности и ученики.

(трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев), это же относится и к читателю.

речетворцы должны бы писать на своих книгах:

прочитав разорви!..

А. Крученых и В. Хлебников.
„Слово как таковое". 1913.

5. ЭГО-ФУТУРИЗМ.

Пролог.

„Вы идете обычной тропой,—
Он к снегам недоступных вершин".
Мирра Лохвицкая

I.

Прах Мирры Лохвицкой осклепен.
Крест изменен на мавзолей,—
Но до сих пор великолепен
Ее экстазный станс аллей.

Весной, когда, себя ломая,
Пел хрипло Фофанов больной,
К нему пришла принцесса мая,
Его окутав пеленой...

Увы!—пустынно на опушке
Олимпа грезовых лесов...
Для нас Державиным стал Пушкин,—
Нам надо новых голосов!

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером ворча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча!

Мы живы острым и мгновенным,—
Наш избалованный каприз:
Быть ледяным, но вдохновенным,
И что ни слово—то сюрприз.

Не терпим мы дешевых копий,
Их примелькавшихся тонов
И потрясающих утопий
Мы ждем, как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,
Гнила культура, как рокфор...
Но верю я: завеет веер!
Как струны, брызнет сок амфор!

Придет Поэт—он близок! близок!—
Он запоет, он воспарит!
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц претворит.

И, опьянен своим гаремом,
Сойдет с бездушного ума...
И люди бросятся к триремам,
Русалки бросятся в дома!

О, век Безразумной Услады,
Безлистно-трепетной весны,
Модернизованной Эллады
И обветшалой новизны!..

„Дылицы"
1911. Лето.

II.

Опять ночей грозовы ризы,
Опять блаженствовать лафа!
Вновь просыпаются капризы,
Вновь обнимает их строфа.

Да, я влюблен в свой стих державный,
В свой стих изысканно-простой,
И льется он волною плавной
В пустыне чахлой и пустой.

Все освежая, все тревожа,
Топя в дороге встречный сор,
Он поднимает часто с ложа
Своих кристальных струй узор.

Препон не знающий с рожденья,
С пренебреженьем к берегам,
Дает он гордым наслажденье
И шлет презрение рабам.

Что ни верста—все шире, шире
Его надменная струя.
И что за дали! что за шири!
Что за цветущие края!

Я облеку, как ночи—в ризы
Свои загадки и грехи,
В тиары строф мои капризы,
Мои волшебные сюрпризы,
Мои ажурные стихи!

Мыза „Ивановка".
1909 Июнь.

III.

Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи,—
Я не желаю исковеркать
Души свободные лучи!

Я непосредственно сумею
Познать неясное земле...
Я в небесах надменно рею
На самодельном корабле!

Влекусь рекой, цвету сиренью,
Пылаю солнцем, льюсь луной,
Мечусь костром, беззвучу тенью
И вею бабочкой цветной.

Я стыну льдом, волную сфинксом,
Порхаю снегом, сплю скалой,
Бегу оленем к дебрям финским,
Свищу безудержной стрелой.

Я с первобытным неразлучен,
Будь это жизнь-ли, смерть-ли будь.
Мне лед рассудочный докучен,—
Я солнце, солнце спрятал в грудь!

В моей душе такая россыпь
Сиянья, жизни и тепла,
Что для меня несносна поступь
Бездушных мыслей, как зола.

Не мне расчет лабораторий!
Нет для меня учителей!
Парю в лазоревом просторе
Со свитой солнечных лучей!

Какие шири! дали! виды!
Какая радость! воздух! свет!
И нет дикарству панихиды,
Но и культуре гимна нет!

Петербург.
1909. Октябрь.

IV.

Я прогремел на всю Россию,
Как оскандаленный герой!..
Литературного Мессию
Во мне приветствуют порой;

Порой бранят меня площадно;—
Из-за меня везде содом!
Я издеваюсь беспощадно
Над скудомысленным судом!

Я одинок в своей задаче
И оттого, что одинок,
Я дряблый мир готовлю к сдаче,
Плетя на гроб себе венок.

„Дылицы".
1911. Лето.

ПОЭЗА ВНЕ АБОНЕМЕНТА.

Я сам себе боюсь признаться,
Что я живу в такой стране,
Где четверть века центрит Надсон,
А я и Мирра—в стороне;

Где вкус так жалок и измельчен,
Что даже—это ль не пример?
Не знают, как двусложьем: *Мельшин* —
Скомпрометирован Бодлэр;

Где блеск и звон карьеры—рубль,
А паспорт разума—диплом;
Где декадентом назван Врубель
За то, что гений не в былом...

Я—во́лк, а Критика—облава!
Но я крылат! И за Атлант—
Настанет день! — польется лава —
Моя двусмысленная слава
И недвусмысленный талант!

Прощальная поэза.

(Ответ Валерию Брюсову на его послание).

Я так устал от льстивой свиты
И от мучительных похвал...
Мне скучен королевский титул,
Которым бог меня венчал.

Вокруг—галантливые трусы
И обнаглевшая бездарь...
И только Вы, Валерий Брюсов,
Как некий равный государь...

Не ученик и не учитель,
Над *чернью* властвовать устав,
Иду в природу, как в обитель,
Петь свой осмеянный *устав*...

И там, в глуши, в краю олонца,
Вне поощрений и обид,
Моя душа взойдет, как солнце,
Тому, кто мыслит и скорбит!

Эпилог

1.

Я, гений Игорь-Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил Литературу!
Взорлил, гремящий, на престол!

Я, — год назад, — сказал: «я буду!»
Год отсверкал, и вот — я есть!
Среди друзей я зрил Иуду,
Но не его отверг, а—месть.

— Я одинок в своей задаче! —
Прозренно я провозгласил.
Они пришли ко мне, кто зрячи,
И, дав восторг, не дали сил.

Нас стало четверо, но сила,
Моя, единая, росла.
Она поддержки не просила
И не мужала от числа.

Она росла, в своем единстве
Самодержавна и горда,—
И, в чаровом самоубийстве,
Шатнулась в мой шатер орда...

От снегоскалого гипноза
Бежали двое в тлень болот;
У каждого в плече заноза,—
Зане болезнен беглых взлет...

Я их приветил: я умею
Приветить *все*, — божи, Привет!
Лети, голубка, смело к змею!
Змея! обвей орла в ответ!

2.

Я выполнил свою задачу,
Литературу покорив.
Бросаю сильным на удачу
Завоевателя порыв.

Но даровав толпе холопов
Значенье собственного «я»,
От пыли отряхаю обувь,
И вновь в простор—стезя моя.

Схожу насмешливо с престола
И, ныне светлый пилигрим,
Иду в застенчивые долы,
Презрев ошеломленный *Рим*.

Я изнемог от льстивой свиты
И по природе я взалкал.
Мечты с цветами перевиты,
Росой накаплен мой бокал.

Мой мозг прояснили дурманы,
Душа влечется в Примитив.
Я вижу росные туманы!
Я слышу липовый мотив!

Не ученик и не учитель,
Великих друг, ничтожных брат,
Иду туда, где вдохновитель
Моих исканий—говор хат.

До долгой встречи! В беззаконце
Веротерпимость хороша.
В ненастный день взойдет, как солнце,
Моя вселенская душа!

Игорь Северянин.

1912. Октябрь.

„Громокипящий кубок".
Книгоиздат. „Гриф".
Москва 1913.

6. К. М. ФОФАНОВУ.

Ликуй, неузнанный предтеча,
Приемли блещущий венец!
Свершится радостная встреча
В дому, где благосген Отец.

Не бойся, загнанное стадо!
Тебе—могущество громов,
Пылает Отчая награда,
Ярем свергается оков.

О, славен будь, сверкай предтеча,
Сияй, восторженный гусляр!
Провидел битвы ты пожар—
И пала нам на долю сеча.

Взгляни на радостное вече
И, осенив хитоном чар,
Наш первый освяти удар
Громов грядущего, предтеча!

Дмитрий Крючков.

„Оранжевая Урна". Альманах памяти Фофанова. Изд. „Петерб. Глашатай". 1912 г.

7. НА СМЕРТЬ ФОФАНОВА.

Поэзия есть зверь, пугающий людей!
К. Фофанов.

Пока поэт был жив, его вы поносили,
Покинули его, бежали, как чумы...
Пред мудрым опьяненьем — от бессилья
Дрожали трезвые умы!

Постигнете ли вы, «прозаики-злодеи»,
Почтенные отцы, достойные мужи,
Что пьяным гением зажженные идеи—
Прекрасней вашей трезвой лжи?!

Постигнете ли вы, приличные мерзавцы,
Шары бездарные в шикарных котелках,
Что сердце, видя вас, боялось разорваться,
Что вы ему внушали страх?!

Не вам его винить: весь мир любить готовый,
И видя только зло,—в отчаяньи, светло
Он жаждал опьянеть, дабы венец терновый,
Как лавр, овил его чело!..

Я узнаю во всем вас, дети злого века!
Паденье славного—бесславных торжество!
Позорно презирать за слабость человека,
Отнявши силы у него!

Игорь Северянин.

1911. Преображение. ст. Елизаветино, село „Дылицы".
„Оранжевая Урна". Альманах памяти Фофанова. Изд. „Петер. Глашатай". 1912 г.

8. ЭГОПОЭЗИЯ В ПОЭЗИИ.

Из первородной туманности родилась жизнь. Загорелись в опрокинутой вселенской чаше яркие звезды. Темные планеты стали замыкать незримые орбиты. Родилось движение, родилось время, родился человек. Природа отразилась в его представлении ярко и образно, непонятно и божественно. Страх перед смертью, так неожиданно обрывающей нить жизни, желание чем-нибудь продлить свое кратковременное существование, заставил человека создать религию и искусство. Смерть создала поэзию. Долгое время поэзия и религия были связаны неразрывно, до тех именно пор, пока, наконец, небо не перешло на землю. Но с самого раннего периода жизни человека, у последнего возникает мысль всеобщего синтеза. Он стремится найти ту незримую нить, которая могла бы связать credo всех людей. Перед нами проходит целый ряд философских учений Египта, Греции, Рима, еще безмолвного, спящего в голубых снегах Севера, и ярко-

красочного и экстазно-порывного Востока. Египет признает свое бессилие. Пустыни наполняются пирамидами. Все тлен. Все проходит, и все повторяется вновь. Восток создает—Нирвану. Греция — Красоту. Три полюса. Они не могут соединиться и об'единить. И вот в тенистых садах Галилеи, где голубые озера и тихая светлая радость, — родится Христос. Он говорит, что любовь это та самая нить, которую так тщетно все искали.

Проходят века, попрежнему,—смыкаются орбиты, попрежнему вопрос остается неразрешенным. На сцену выступает наука. Она собрала факты и на них начинает строить храм Разума. Здание растет. Бережно и поспешно кладутся кирпичи. Абсолютная реальность. Cogito ergo sum. Но опять проходят века. Наука условна, как все. Нет у ней того, что проходило бы через все века, не изменяясь.

Разум только фотографическая камера. Мы можем познать только тот мир, который создается в нашем представлении, воспринимаемый пятью органами чувств. Мир, царящий в нашем разуме, не реальный,—воображаемый. Если разбирать все искания человека, можно заметить следующее: Человек стремится перенести свои идеалы к «нездешнему», к вселенской тайне. Думая, что для того, чтобы познать «нездешнее», необходимо убийство природы, он стремится побороть вложенные в него природой качества эгоиста. Он стремится привить себе чуждый ему альтруизм. Это называется культурой. Перед нами вся история. Природа создала нас. В своих действиях и поступках мы должны руководиться только Ею. Она вложила в нас эгоизм, мы должны развивать его. Эгоизм об'единяет всех, потому что все эгоисты. Разница только в биологической лестнице. Один требует счастья для себя, другой для окружающей его группы лиц, третий для всего человечества. Сущность остается всегда одна. Мы не можем чувствовать себя счастливыми, если вокруг нас—страдание, а потому лично для своего счастья мы требуем счастья другим. Во вселенной нет нравственного и безнравственного, есть Красота—мировая гармония и противоположная ей сила — диссонанс.

Поэзия в своих исканиях должна руководиться только двумя силами. Цель эго-поэзии—восславление эгоизма, как единственной правдивой и жизненной интуиции.

Бог — вечность. Человек, рождаясь, отдробляется от нее. Но в нем остаются те же законы, которые ведут мировую жизнь к совершенной Красоте. Душа — жизнь. Отбрасывая в сторону разум, надо стремиться слиться с природой, растворяясь в ней светло и беспредельно. Чувство светлого просвещения и познания, вне Разума, мировой гармонии — интуиция. Все дороги ведут к истинному счастью, — к слиянию с вечностью. Каждый рождающийся день говорит людям об этом счастье и зовет их светлой дорогой к Солнцу.

Г. — А.

«Оранжевая Урна». Альманах памяти Фофанова. Изд. газеты „Петербургский Глашатай" Основ. И. В. Игнатьевым. 1912.

9. ЭГО-ФУТУРИЗМ.

1. Не в первый раз (и не в последний, вероятно) приходится нам оботвечать вопрос:

— В чем сущность и заслуга эго-футуризма?

И наши критики, не дожидаясь ответа от молчаливых «сосьетеров» нового течения, пытаются отыскать сами эту «таинственную» сущность.

Ищут и не находят,—задача, повидимому, нелегкая,—приходится втиснуть в рамки устойчивости вечно движущуюся, нетленную Струю Овчей Купели.

Но все же постараемся и мы проникнуть в ее изменчивую глубину, сделаем попытку запечатлеть фазы ее переливов.

2. Как принять растяжимое слово «эго-футуризм»? Как постигнуть это широкое «Я—Будущее»?

Нашим критикам угодно принимать его, как «Меня оценят и признают в Будущем», «Будущее мое, за мной». Однако, почему же Будущее именно за эго-футуристами? Ведь, Будущим обязан жить каждый индивидум, не говоря уже об артисте.

Ведь, все «живут». «Живут» прошлым, настоящим, будущим. В прошлом нет жизни. Им не живут—доживают.

Настоящему присуща буржуазная спячка, именуемая в житейском обиходе спокойной, трезвой жизнью.

Все-таки и на кладбище прошлого и на болоте настоящего яркими, быть может, нездоровыми, опасными огнями вспыхивает Будущее.

Говорим—**нездоровыми** для трезвых благонамеренцев, заранее предугадывая радостные вопли наших книжных репортеров («критики» то ж), разжевывавших все, что угодно и подавившихся (эго) футуризмом. (Беда с каталь ными желудками, привыкшими к приличной тепленькой стряпне!)

В какой неописуемый восторг должны притти эти господа, узнав, что (слабые пока еще) маяки Будущего—нездоровые огни.

Что же делать, если все, неукладывающееся в благопристойный «шар» господина Буржуа, нездорово и сумасшедше.

Эго-футуризм прессой так и принят:—«Сумасшествие»!

Просмотрите все периодические издания России за 1912—1913 г.г., и вы не найдете буквально ни одного самого захудалого листка, который бы не посвятил для эго-футуризма пяток-другой «сумасшедших», «идиотов» и т. д.

Оставим, однако, эту оценку на совести и порядочности нашей прессы (если таковые есть у нее). Прессе, ведь, «лучше знать»! «Критике» также.

Раз первой нравится роль жвачного лгуна и шулера, то отчего второй не выдавать свою безмозглую болванку за череп психиатра?

Итак, наш толмач для публики—пресса приняла эго-футуризм («сумасшествие!») за «Я—Будущее»! Не правда ли, как глубоко, проникновенно и как... обычно!

Никто из наших компетентных братцев Александров и Владимиров не знает, что эго-футуризм появился необычно,—это была «нечаянная радость» поэта (Игоря Северянина), которого в бытность его эго-футуристом поносила поголовно вся наша «критика» и теперь лишь, за спиною Брюсова и Сологуба, вежливо просит:

— Добро пожаловать!..

Это тоже одно из характернейших явлений нашей «материальной этики»!

Уста, хулившие и плевавшие, прикладываются к ручке новоявленного патент-таланта, лишь чуть подул противный ветер.

Вот единственное доказательство «галиматийности и смехотворности» эго-футуризма, которое мы можем представить.

Нам скажут:

— Эго-футуристы лишились своего «лидера».

Да, Игорь Северянин печатно отказался от эго-футуризма, но отказался ли от него эго-футуризм,—это вопрос.

Мы не хотим сказать, что эго-футуристы ждут «второго пришествия» Игоря Северянина. Двери Возврата закрыты для него навсегда. Их нет уже, они замурованы и, в то же время, выше, явлен новый вход,—он не для бывших. Да, и Игорю Северянину не чувствуется необходимости в этом входе:

— Мавр сделал свое дело!

Северянин оборвал нить своего Эго-Северянизма, ибо тот эго-футуризм, который был до ухода «мэтра» «школы»,—есть только Эго-Северянизм.

3. Следовательно:

«Эго-футуризм» (1911—1912 года) есть «Я (Северянин)—Будущий», хотя целые четыре фамилии вершили «скрижали» «Академии Эго-Поэзии»:

«Предтечи»: 19 Ego 12 К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.

I. Восславление Эгоизма:
   1. Единица—Эгоизм.
   2. Божество—Единица.
   3. Человек—дробь Бога.
   4. Рождение—отдробление от Вечности.
   5. Жизнь—дробь вне Вечности.
   6. Смерть—воздробление.
   7. Человек—Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия. Безумие индивидуально.

IV. Призма стиля, реставрация спектра мысли.

V. Душа — истина.

Ректориат:

Игорь Северянин.
Константин Олимпов (К. К. Фофанов).
Георгий Иванов.
Грааль-Арельский.

Скрижали не говорят нам ничего нового. Тоже общее в литературе покорство, от коего не спасся даже теософ Игорь Северянин, ибо поскольку он талантлив, даже гениален как поэт, постольку он и его коллеги скверные богоискатели.

И если из его поэзы «Рядовые люди» мы черпаем одно лишь ценное указание на семена к признанью эго-бога (ноябрьские 1912 г.—доктрины Игоря Северянина), то из скрижалей можно взять с скрепленным сердцем только, что «эго-футуристы 1912 г.» (будем звать их эго-северянистами в отличие от эго-футуристов Ассоциации 1913 г.) признают: a) восславление Эгоизма; b) Интуицию-Теософию; c) душу в качестве Истины и d) Мысль до Безумия, ибо лишь Безумие (в корне) индивидуально и пророчественно.

4. Игорь Северянин отряс от себя свои «дурманы» и «мэтрство» («Мой мозг прояснили дурманы»... «Не ученик и не учитель»...)—но они дороги ему и близки.

Иначе он не поместил бы весь цикл «Эго-футуризм» в своей первой настоящей книге «Громокипящий Кубок».

Здесь собраны лучшие вещи его, писанные в период остракизма, безукоризненные и бальмонтно-солнечные—«до восторга».

Не потому ли и боимся мы, что кубок Северянина выпит до дна, о чем боялись его покинутые соратичи?! («Засахаре Кры». У.—«Петербургский Глашатай», 1913 г.).

Возможно, что в прологе «Эго-футуризм» говорят два «будущих я» (Северянина):

a) Северянин, прежний поэт, печатающийся с 1903 г., но обретающий известность лишь в 1911 году, когда он «прогремел на всю Россию и когда его уже приветствуют», хотя и «порой» только.

b) С уверенностью следует согласиться с откровением Игоря Северянина, предвидящим в 1911 г. «грядущего Поэта» (т.-е. себя), который

— близок! близок!
Он запоет, он воспарит!'
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц превратит.

И который, действительно, покорил литературу через два года, в 1913 году, изданием в приличном «Грифе» своих поэз.

5. Только тот поэт—Поэт, во власти коего ключи к вратам Грядущего.

Только тому критику принадлежит право на этот титул, если он ищет в мусорной куче запыленные таинственные гроздья жемчуга и не боится их признать за таковые.

И только те издания—Издания Нового, Несказанного, кои являются органами отверженных и гонимых индивидуалистов (каждый талант индивидуален).

Игорю Северянину приходится закрыться в своем издательстве с 1913 г. У него три тома поэз. И лишь за то, что он прогрессировал, пытался сказать новое слово, только за то, что «шел своей дорогой»—его замалчивала и травила круговщина.

Найти ли тут издателя, который дал бы возможность поэту выступить перед широкой аудиторией?!

Хорошо еще, что Северянин—эго-футурист. Он верует, он ломит судьбу,—ему приходится быть «волком» («Я—волк, а критика — облава»), хорошо еще не выть, — другой на его месте давно бы взвыл и отправил бы и себя и свое творчество ad patres.

Ноябрьские «доктрины» Северянина дали новость—междоусобицу между ним и Олимповым.

Все пункты «доктрин», кроме об'единения контрастов («признание эго-бога») являются популяризацией, разжижением квинт-эссенции—«скрижалей».

Самые слабые места эго-футуризма—заимствования и веянья.

Вряд ли нужно оспаривать влияние западных футуристов на русских «вселенцев».

Несомненно, что русский (эго-(футуризм) как слово и творчество)—плод западных веяний.

Но, вопреки принятому мнению, влияние итало-французских футуристов на эго-северянистов не велико. Зато заметны их симпатии к Америке.

«... Не знаю скверных, не знаю подлых:
все люди правы».
«... Я презираю, благословляя»...

Это—Северянин.

Сравните:

— «... Корни всего, что растет, я рад и готов поливать».

Это У. Уитмана, канонизованного г. К. Чуковским в первого футуриста и которого, как и Эмиля Верхарна, итало-французские футуристы считают лишь предтечей.

В прозе эго-северянистов (a. № 2 «П. Глашатай», 1912; b. «Оранжевая Урна», 1913) влияние Уитмана более чем неоспоримо...

Северянин и Олимпов завели полемику.

Оба работали, оба наговорили в манифестах друг другу дерзостей и разошлись в разные стороны.

Казалось, тому хрупкому, несформировавшемуся «нечто от футуризма» грозит падение: Северянин ушел, Олимпов, как оказалось, почти не продуктивен.

Эго-футуризму суждено было вспыхнуть под видом Интуитивной Ассоциации, об'единенной «Грамотой»:

I. Эго-футуризм—непрестанное устремление каждого эгоиста к достижению возможностей будущего в настоящем.

II. Эгоизм—индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III. Человек—сущность. Божество—тень человека в зеркале Вселенной.

Бог—природа. Природа—Гипноз. Эгоист—Интуит. Интуит—Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг:

Иван Игнатьев.

Павел Широков.

Василиск Гнедов.

Дмитрий Крючков.

От северянинского эго-футуризма остались лишь буквы, вывески,—в них зажила новая энергия, иной силы и окраски. Вместо вялого северянинского всеоправдания («Я равнодушен; порой прощаю, порой жалею»), затрепетал новый лозунг:

— Борьба!

Разве жизнь—не сплошная борьба?

Даже в нашей крови ведут непримиримую борьбу вечные враги—кровяные шарики, и не будь этой борьбы—тело умерло бы.

Игорь Северянин «верил», но вера без дел мертва: его поэзные брошюры—залпы по мусору «опушки». С одною «верою» он остался бы и посейчас на прежнем месте, писал бы заурядные стишки—и не было бы воспрославленного «мэтра», хотя эго- (или какой другой) футуризм пришел бы и без него рано или поздно.

6. Эго-футуризм—живое, а не мертворожденное дитя.

Он произведен на свет естественным путем в то время, как к рождению всяческих «акмеизмов» созван был «сбор всех частей».

Когда Игорь Северянин творил свой эго-футуризм, он менее всего думал о нем и его судьбе. Для поэта-«гения» «несносна поступь бездушных мыслей, как зола».

Не являют ли собою такую золу «акмеисты».

Замыслы бывшего «цеха поэтов» более, чем ясны. Горсточке художников, половина коих люди с именем, угрожает опасность остаться за бортом.—Идут волны времени, близится очередной девятый вал. Испепеливщуюся душу жгут не остывшие еще угли желания бытия. Необходимо, во что бы то ни стало, воспламенить их хотя бы искусственным способом.

Куда и как полетит бедный Пегас в акмеистской узде?

Риск очутиться в разрушенных конюшнях реализма сильнее неприятности попасть в «озеро-замок» эго-футуризма.

Назад—вперед? Назад—вперед?—и будешь качаться на одном месте.

И Игорь Северянин, и эго-северянисты, и эго-футуристы «непосредственно сумеют познать неясное земле», «притти к снегам недоступных вершин»*), ибо в них «юное вдохновение и отсутствие рабов»**).

Непосредственность и непрестанность их оценены по достоинству более поздней московской «кубо-футуристической» «фракцией», намеревающейся «итти слепо, без цели, итти в неизвестное, отдавшись свободному исполнению»***).

*) И.—С. „Пролог Эго-Футуризм". СПБ. 1911. Осень.

**) И.—С. „Ручьи в лилиях". СПБ. 1911. Лето. „Поэзо-концерт".

***) „Союз молодежи". № 2. СПБ. 1913.

Московские футуристы делают вид слепых.

Не они ли громогласили, что «каждый должен изобрести свою грамматику, дабы оставить после себя свой собственный отпечаток».

Правда, у них зоркие и осторожные поводыри, великолепно сознающие, что их задача выполнима только тогда, когда глаз их будет открыт для одного—именно для своего Ego—Я.

7. Насколько подвинулись мы в самосознании, красноречивит брошюра д-ра Е. П. Радина: «Душевное настроение современной учащейся молодежи».

« ... Оказывается, — ужасается критик «Современного Мира» (№ 4, 1913),— что почти половина современного студенчества (47,7%) должна быть причислена к индивидуалистам».

Сейчас мировой прогресс беременен социализмом, и задача всех не препятствовать благополучному разрешению процесса. Ибо следующим братом новорожденного будет анархизм.

Было бы очень... наивно удивляться возникновению в Европе и у нас (эго)-футуризма.

Он, как и всякое литературное течение,—«знамение времени», которое грядет.

Давайте же посмотрим достижения эго-футуристов.

Футуристы итало-французские имеют своею задачею современность и механичность творчества.

Ничего подобного мы не находим у Игоря Северянина. Отбросив его полонезы, канцонетты и вальсирующие фетовским па поэзы, мы найдем у него иногда современность тонко и остро переданную, но с малым оттенком «Ego», ибо темы Игоря Северянина старые, и лишь в некоторых (преимущественно в тех, кои мы слышали, а не читали) есть доза и «эго» и «футуризма» (как такового). Не знаем, какая судьба ждет эти opus'ы Северянина. С эго-футуризмом официально порвано, автор их идет теперь в «застенчивые долы», и, быть может, поэтому путь его сольется с путем «акмеистов-первобытников».

«Порывисто», «безразумно нейдут и остальные эго-северянисты» (двое из них, Георгий Иванов и Грааль-Арельский ушли в «акмеизм»). Иванов—худосочная копия М. Кузьмина и Блока, Арельский—Северянина, Лохвицкой—И. Эренбурга. Они во-время осознали свою эго-футурную неуместность и поступили дипломатично и не бесполезно для себя.

8. Эго-футуризм, как эго-футуризм, возникает лишь на «могиле» Северянина—эго-футуриста.

За Ассоциацией мы можем указать заслуги:

а) Движение и игнорирование темы в прозе.
б) Обновление и игнорирование метра стиха.
в) Сдвиг в области рифмы.
г) Эго-призму.
д) Современность и
е) Механичность.

Все вышеперечисленное взято нами в усечении приблизительности, ибо opus'ы эго-футуристов, вследствие своей «массивности», трудно разлагаемы.

Движение в прозе мы можем проследить в opus'е И. В. Игнатьева «следом за»... («Бей, но выслушай», «П. Глашатай». 1913 г. Цена 50 к.).

... сердце простужено Подождите вы меня узнаете скорей бы счет Падает Как в лифте ехать или не. Хочу Отдаться. Доминику; Пишешь пишешь, а денег не платят Скажите, какая птица и нашим и вашим зажгите электричество—«Всецело Ваш» не думает. мне известно он открещи порода дает себя «Витязь»!!! Виязь Wi барышня будьте пожалуйста четыреста Шопенгауэр в шагрене сорок четыре двадцать девятять двадцать десять двадцать одиннадцать двадц...

Достаточно? Сдачи не надо...

Игнорирование темы иллюстрируется Василиском Гнедовым, большим мастером в области эго-футуристической прозы.

На возле бал.

Слезетеки невеселий заплакучились снотекивой борзо гагали березям веселячьи охотеи Веселодчем сыпало перебродое грохло. Голеса двоенились на двадцать кричаков...

Где-то, кажется в «Обзоре печати» «Нового Времени», заметили по поводу участия В. Брюсова и Ф. Сологуба в эго-футуристических сборниках.

— «Старички-символисты торопятся ухватиться за штанишки юнцов эго-футуристов».

Эго-футуристами, наверное, и не отрицается преемственная связь между ними и символистами.

Северянин экзотичен по Бальмонту, И. Игнатьев к Гиппиус, Д. Крючков к Сологубу, Шершеневич к Блоку, подобно тому, как их собратья-москвичи («кубо-фугуристы») Д. Бурлюк к Бальмонту—Ф. Сологубу, Маяковский—к Брюсову, Хлебников—Г. Чулкову.

Присяжная критика наша спрашивает и не видит заслуг эго-футуристов.

Вот 2 поэзы В. Шершеневича:

Толпа гудела, как трамвайная проволока,
И небо вогнуто, как абажур...
Луна просвечивала сквозь облако,
Как женская ножка сквозь модный ажур.
И в заплеванном сквере среди фейерверка
Зазывов и фраз, экстазов и поз,—
Голая женщина скорбно померкла,
Встав на скамейку, в перчатках из роз.
И толпа хихикала, в смехе разменивая
Жестокую боль и упреки,—а там
У ног,—копошилась девочка сиреневая,
И слезы, как рифмы, текли по щекам.
И когда хотела женщина доверчивая
Из грудей отвислых выжать молоко,
Кровь выступала, на теле расчерчивая
Красный узор в стиле рококо.

(«Всегдай». 1913. «П. Глашатай». 65 к.).

Год позабыл, но помню, что в пятницу,
К entrée под'ехав в коляске простой,
Я приказал седой привратнице
В лифте поднять меня к Вам в шестой.
Вы из окна, лихорадочно фиалковая,
Увидали и вышли на верхнюю площадку;
В лифт сел один и, веревку подталкивая,
Заранее ласково снял правую перчатку.
И вот уж когда до конца укорачивая
Канат под'емника, я был в четвертом,—

До меня донеслась Ваша песенка вкрадчивая,
А снизу другая, запетая чортом,—
И вдруг застопорил, вдруг лифт привередливо,
И я застрял между двух этажей,
И бился, и плакал, и кричал надоедливо,
Напоминая в мышеловке мышей.
А Вы все выше уходили сквозь крышу,
И чорт все громче, все ярче пел,
И только одну его песню я слышал
И вниз полетел.

(Ibid.)

В этом же «Всегдае» находим небольшую статью, посвященную «новой рифме».

— «До сих пор были в обращении следующие созвучия стихов:

1. Мужские (ямбические)—ударение на последнем слоге. (Доска—тоска.)

2. Женские (хореические)—ударение на предпоследнем слоге. (Индеец—гвардеец.)

3. Дактилические—ударение на третьем от конца слоге. (Холодная—природная.)

4. Гипердактилические—ударение на четвертом слоге от конца. (Томительного—упоительного.)

5. Белые (или чужие.)

6. Дактило-хореические. (Ария—тротуаре.)

7. Внутренние. (З. Гиппиус—«Неуместные рифмы».)

8. Передние. Как контраст тривиальным, задним рифмам. (Ibid.)

9. Тавтологические. (Улыбаюсь—стен—улыбаюсь—измен.)

10. Полурифмы. (Полубелые рифмы.) а—в—с—в, а—в—а—с.

11. Ассонансы. (Надсон—признаться.)

12. Диссонансы. (Театр — перламутр — нюпигр — смотр — лютр.)

По подразделениям: а) Синонимы; б) Однокоренные рифмы; в) Глагольные; г) Существительные; д) Прилагательные; е) Составные («спайные») ж) Монотонные. (Одну—сну—волну etc)».

В отпечатанной на-днях эго-футуристической эдиции (И. В. Игнатьев. — «Эшафот», издание «П. Глашатай», 1913 г.) автор придерживается, очевидно, следующей системы:

Гласные рифмы: глаза—ее—огни—Mimi—добро—какаду—мы—оне—мэмэ—юлю—дитя.

Согласные рифмы: рак — брег — их; лап — хлеб — сив — нф; бежат — сыроед; дурач, мураш, пращ, еж; час — плац — желез. (Гортанные, губные, зубные).

Любое из этих слов может рифмоваться с любым своим соседом.

Кроме сего рифмуются: между собою «плавные» буквы: м—н—л—р:

нам — озон; ель — дар.

А также «твердо-мягкие» гласные:

глаза—дитя

добро—ее

какаду—юлю

мы—огни (Mimi).

Богатый материал для перетасовки дают «дифтонги» (независимо от метра стиха): рай — дорóгой — струй — дальний—эй—лентяй—горюй. (При условном же метре «дифтонги диссонансят.) *).

Это уже значительное полевение эго-футуристов.

«Кривую» прогрессирования можно проследить по очередным сборникам «Петербургского Глашатая»: a) газета «Петербургский Глашатай» (1 и 2 №№) и b) альманахи: «Оранжевая Урна», «Стеклянные Цепи», «Орлы над пропастью»—это пробег аэроплана «Эго-футуризм» перед полетом, который открывается альманахом «Дары Адонису» и последующими: «Засахаре Кры», «Бей!—но выслушай!» и «Всегдай».

Ко второму периоду относятся и две книжки Василиска Гнедого: «Гостинец Сантиментам» (Ритмен) и «Смерть Искусству» (15 поэм с предисловием И. В. Игнатьева) **).

— Разве не ясна была для каждого искусстца агония настоящего прошлого и пошлого?—спрашивает предизатор.

— Разве все не в напряжении к последнему биению пульса его?..

*) См. Эго-футуристы «Всегдай.» VII. 1913. С.-Петербург.

**) Все перечисленные издания эстампированы „Глашатаем“.

Искусство дня умерло...

Умер «Театр», умерла «Живопись», умерла «Литература».

Умерла скопная жизнь.

Люди, превратившие искусство и жизнь в жратву, хлопочат в круг пугающего их одра искусства (а затем и жизни),—но кислород, но возбуждающие снадобья их лишь ускоряют ждутный миг...

Каждому искусстцу льстит приятие последнего воздуха, и уже в преддверии конца не одна мазурницкая глотка крикала:

— Я, только я, первый принял последнюю искру жизни. Я! Я!!! Я воздвиг последнюю ступень, я перекинул трапы с Галеры Вчерашнего на Аэроплан Сегодня... Я!!!

Слово подошло к пределу. Оно утонченно до совершенства. Запутанный клубок человечьих психо-пертурбаций разматывается младенчески легко на катушке современного словства.

Штампованными фразами заменил человек дня не сложный слово-обиход. В его распоряжении множество языков, «мертвых» и «живых», со сложными литеро-синтаксическими законами, вместо незамысловатых письмен Первоначалья.

Когда человек был один, ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными, существами. Человек «говорил» только с богом*), и это был так называемый «Рай».

Никто не знает эту пору, но мы не знаем, будем ли и впредь в незнании ее.

Человеком постигнуты земля, вода, твердь, но не вполне.

Раскроются они полностью,—и неизвестное падет пронзенным от меча узная, и, может быть, вернется человеку «потерянная горность».

Пока мы коллективцы, общежители,—слово нам необходимо.

Когда же каждая особь преобразится в об'единиченное Ego—Я, слова отбросятся самособойно.

Одному не нужно будет сообщения с другим.

*) Автор предисловия имеет, очевидно, в виду Бога-Природу (Творящую Силу).

... Человеческая мембрана и теперь способна знать и откликаться зовам неизвестных стран.

Интуиция—недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаять круг иного мира, иного предела, от коего человек ушел и к коему вновь возвращается. Это, повидимому, бесконечный путь естества.

Вечный круг, вечный бог—вот самоцель эго-футуриста. «Жизнь» для них — «Ожидание» («Всегдай»), в котором он плачет, как «неутешаемый вдовун». И когда ступени пройдены—«восток молитвенно неясен и в небе зреющий пожар», поэт эго-футурист «ждет», но не отдыха, а «нового зодиака», который начертит неведомое кудесницам, радостный, бодрый новою бодрью:

Я снова в верте верных чудищ
И транс-планетных кораблей
Несусь вперед Границей Будищ...
(«Бей, но выслушай!»).

Одними из эго-футуристов делаются попытки к «об'едининению Дроби», другими наша речь, так сказать, «стенографируется».

В «Бей» помещена «Мело-литера: графа», являющаяся первым дерзанием собрать «многое воедино».

«Читателю» (странно звучит здесь этот термин—читателю необходимо быть и зрителем, и слушателем, и, главное, интуитом) даны: слово, цвет, мелодия и схема ритма (движение), записанная слева.

«Стенографированию» же отведен весь сборник «Смерть Искусству».

Наиболее колоритны поэмы:

«Грохлит»:

— «Сереброй Нить — Коромысля. Брови».

Тут перед нами встает электризованный, продолженный импрессионизм, особенно характерный для японской поэзии.

«Поюй:

У—»!

И только? Только. Всего одна буква, заглавие и тире. Даже (ах, какой пассаж!) нет в конце точки.

Пусть об'яснит предисловие:

— «Давно пора знать, что каждая буква имеет не только звук и цвет*),—но и вкус, но и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность. Например, как много можно выразить одним лишь куценьким двусложением «Весна». От буквы «с» получается представление солнечности, буквой «а»—радость достижения долгожданности и пр.—целая пространная поэма».

У каждого читателя, притом, может быть индивидуальное восприятие, ибо «современным творчеством предоставлена полная свобода личному постигу».

«... В словах pendant'ные составы, безукоризненные точности, тоновыразительность и характерность.

И каждый знает,— это не конечность. Будущий, нескорый путь литературы—безмолвие, где слово заменится книгою откровений—Великой Интуицией».

9. Но есть ли пение современности (механическое—допускаем)—искусство будущего—футуризм. Бард современности—ни в коем случае—не «будущник», он «настоящник».

Чтобы быть поэтом будущего, нужно вещать.

И современные поэты стараются итти этим направлением. Вместо стихов, газелл, поэз, ритмей—являются «откровения».

Таким подзаголовком украшена книга Рюрика Ивнева, нужно полагать, эго-футуриста, так как два opus'a эго помещены в «Всегдае».

Какое совпадение! «Откровения» Ивнева носят заголовок: «Самосожжение»**), «единый правый путь»—

Отряхнуть время жизни разок
И губами к огню прильнуть.

Потому что:

Простерев к неземному руки,
Я пойму окончательный смысл.
Станут ясны прежние муки,
Станет ясно зарево числ.

В эго-футуризме «эго» больше, нежели «футуризма» (итало-французского).

*) Подробнее об этом см. ст. „Символическая Симфония“ Всеволода Светланова в „Бей!, но выслушай!“, стр. 6.

**) Москва, 1913. Ц. 50 к.

Но все же в нем встречаем отсутствие адюльтера и механическое творчество. («Третий Вход», «Онан»—«Бей, но выслушай!»; «Гуребка Проклюшков»—«Дары Адонису».)

10. Вот пока все то, что нам удалось разглядеть в переливе «Овчей Купели». Он, конечно, не остановится на этом, ибо «события в жизни и деятельности наших эго-футуристов развертываются, по признанию г. Кранихфельда, с у м о п о м р а ч и т е л ь н о й быстротой».

В быстроте залог сознания силы, а «чувство мощи и независимости от условий природы *), проявляющееся в легком и непринужденном преодолении ее преград, заставляет художника вспоминать о свободных, необусловленных никакими преградами переживаниях его в момент озарения (т.-е. интуиции—т.-е. творчества. Примечание мое).

Это чувство бессознательно влечет его к творчеству вновь и вновь.

Чтобы испытать свою мощь и независимость в наивысшей степени, художник, не останавливаясь перед теми преградами, которые ставит ему косная природа, еще и сам полубессознательно усложняет и увеличивает их...

Мечом творческого преодоления и творческой ненависти разрубаются кандалы природы.

Художник дает этому мечу имя—Красота; ученый называет свой меч — Истина...

Творя, человеческий дух сбрасывает временно иго природных законов необходимости. Сотворив, дав свое произведение, дух заражает им толпу.

И иногда, во время неожиданного интуитивного восприятия, под влиянием совпадения моего данного настроения с настроением творца в момент творчества, вдруг познаю я что-то значительное. Становится понятным и бессознательный протест творца, и дерзкое, свободное преодоление им косных законов природы; рождается уверенность в величии творческого духа человеческого, дерзнувшего вступить в бой с гигантом **), «Безумству смелых»

*) Почему эго-футуристы и склонны к городу, а не потому, что он современность (мнение кубо-футуристов).

**) К. Э р б е р г „Цель творчества“. Издан. „Русская Мысль“. 1913, стр. 26—28. Цена 1 р. 75 к.

слагать гимны теперь не принято—теперь всеобще восхвалять умеренную, успокоенную осторожность.

Интуит становится трагиком, и тем трагичнее его судьба, что он идет на самосожжение во имя «Ego», ответственного за весь мировой «процесс», которое одно только «может по праву заявить: аз есмь» *) («Я есмь, я свободный и гордый!»).

«Свободное творчество не совместимо с природой.

Истинно свободное в природе не естественно. Принцип естественного—это неизбежные законы природы. Принцип свободного—чудо, как нарушение этих законов—чудо, как протест против насилия природы» **).

Но нам некогда помнить, что к чуду мы приходим лишь путем чудищ.

А, ведь, «эго-футуризм», несомненно, чудище для рабов необходимости.

«Произведение творческого духа человеческого—это жемчужина на раковине природы, болезненный, уродливый, с точки зрения природы, нарост. Но из-за него-то и ценна вся раковина.

Пусть растут жемчужины, пусть зальют всю раковину природы сплошной, несокрушимой, мерцающей жемчужной лавой! В мерцании этом — освобождение ***).

11. Так восторженно восклицает эстет.

Господин же Буржуа, прочтя цитированные строки, добродушно промычит, пыхтя сигарой:

«Пусть!

Жаль только, что из этой раковины нельзя сделать портмоне для моей жены»!..

И. В. Игнатьев.

Э г о - ф у т у р и з м. Издательство „СПБ. Г л а ш а т а й“. Послелетие 1913. Н.-Новгород.

*) Ап. Ч е б о т а р е в с к а я „Творимое Творчество“—„Золотое Руно“. 1908 г.

**) К. Эрберг, стр. 30.

***) К. Эрберг, стр. 30.

10. L'ART POETIQUE.

И. В. ИГНАТЬЕВУ.

Обращайтесь с поэзами, как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, любите, преклоняйтесь с мольбами,
Не смущайте их души безнадежными драмами,
Но зажгите остротами в глазах у них пламя.

Нарумяньте им щеки, подведите мечтательно
Темно-синие брови, замерев в комплименте,
Уверяйте их страстно, что они обаятельны,
И, на бал выезжая, их в шелка вы оденьте.

Разлучите с обычною одеждою скучною
В jupe-culotte нарядите и как-будто в браслеты
Облеките их руки нежно рифмой воздушною,
И в прическу искусную воткните эгреты.

Если скучно возиться Вам, друзья, с ритмометрами,
С метрономами глупыми, с корсетами всеми,—
На кокотке оставив туфли с белыми гетрами,
Вы бесчинствуете с ней среди зал Академий.

Вадим Шершеневич.

Вадим Шершеневич. Романтическая пудра. Поэзы. Opus 8-й, изд. „Петербургского Глашатая“ И. В. Игнатьева, 1913 г.

11. ПЕРЧАТКА КУБО-ФУТУРИСТАМ.

a) Основным положением группы футуристов, выступившей с «Пощечиной общественному вкусу» и с другими изданиями, является следующее: «слово самоценно, поэзия есть искусство сочетания слов, подобно тому, как музыка звуков». Исходя из этого совершенно правильного основоположения, кубо-футуристы приходят, тем не менее, к абсурду. Это происходит благодаря их непониманию того, что есть слово.

b) Слово не есть только сочетание звуков. Каждое слово, имея свой особый корень, свой особый смысл, свою

собственную историю, возбуждает в человеческом уме множество неуловимых, но для всех людей совершенно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации придают слову индивидуальность. Можно сказать, что каждое слово имеет свой особый запах. Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов. Слово «между» отличается от слова «меж» не смыслом (смысл в них совершенно одинаковый) и не столько звуком, сколько чем-то неопределенным, чем и должен пользоваться поэт.

c) Кубо-футуристов, сочиняющих «стихотворения» на «собственном языке, слова которого не имеют определенного значения», как, например:

Дыр бул щыл
Убещур
скум
вы со бу
р л эз

можно уподобить тому музыканту, который, вскричав: «истинная музыка—есть сочетание звуков: да здравствует самовитый звук!» для подтверждения своей теории стал бы играть на немой клавиатуре. Кубо-футуристы творят не сочетания слов, но сочетания звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубо-футуристы, выступающие в защиту «слова как такового», в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто.

Непонимание сущности слова, как поэтического материала, приводит кубо-футуристов ко всяким нелепостям. Такою нелепостью является пункт 3-й «Декларации слова, как такового»: «переводить с одного языка нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник». Это требование есть опять-таки один из путей к полному уничтожению слова. Не ясно ли, что русское слово, написанное латинскими буквами и тем самым переведённое на все европейские языки, для немца, француза и т. д. уже не есть слово, а только сочетание звуков, не вызывающее тех ассоциаций, на которые рассчитывает поэт. (Любопытно, между прочим, какой подстрочник дадут кубо-футуристы к немецко-французско-итальянскому переводу выше цитированного стихотворения.)

e) Полное уничтожение содержания (сюжета) не есть, как полагают кубо-футуристы, приобретение новых полей в искусстве, но, наоборот, суживанье его поля. Абсолют, лирическая сила, раскрывающийся в словесных (могущих быть бессюжетными) сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы, мысли и чувства, о которых говорится в этих сочетаниях. Летний сад в Петербурге приобретает особую прелесть и физиономию после упоминания о нем в «Евгении Онегине». Поэзия есть не только выявление Абсолюта декоративным методом творчества, но познание вещей, выявление Абсолюта во внешнем.

f) Рассмотрев, без всякого предвзятого мнения и без насмешек, которыми толстая и тонкая публика маскирует свое равнодушие к судьбам искусства, теоретические рассуждения и поэтические творения кубо-футуристов, мы приходим к выводу, что как те, так и другие, основываясь на поверхоскользном отношении к основному элементу поэзии—к слову,—уничтожают самое поэзию и не только не открывают новых дорог, но закрывают старые заставами своего недомыслия. Бросая кубо-футуристам перчатку, мы не можем не пожалеть, что наши противники не знают элементарной логики, плохо разбираются в том, что есть сущность поэтического материала и, что, собираясь «сбросить с парохода современности» тех, кто до сих пор были его рулевыми, они еще не умеют узнавать путь по звездам и не постигают устройства и цели простейшего из всех приборов мореплавания—компаса.

М. Россиянский.

Вернссаж. К-во „Мезонин Поэзии".
Вып. I. Сентябрь 1913 г.

12. РУССКИЙ ФУТУРИЗМ.

(ОСНОВЫ ФУТУРИЗМА)

Увы! Пустынно на опушке
Олимпа грезовых лесов...
Для нас Державиным стал Пушкин,—
Нам надо новых голосов!

Игорь Северянин.

Футуризм, как явление стихийное, вызванное ускорением темпа нашей городской жизни, в свою очередь обоснованным новейшими техническими изобретениями,—проник

и в русскую поэзию. (Правда, слегка комично звучит: «ускоренный темп жизни в России»,—но, очевидно, это факт и факт, с которым нельзя не считаться.) Разберем, что нового принес с собой футуризм. Конечно, как всякое новое течение, он явился в шутовском гриме, в бубенцах и, может быть, еще рано разбирать его и делать какие-нибудь выводы. Слишком еще много бутафорского, бравадного, эпатирующего в футуризме. Но есть уже определенно наметившиеся пункты, отклониться от которых футуризм не сможет, если только он останется футуризмом.

Начнем со старинного спора о форме и содержании. У реалистов—содержание ставилось выше формы; говорилось, что форма признается, как необходимость; у них хватало смелости задать вопрос: для чего форма?—и разрешить его стереотипной фразой: форма (т.-е. «как») необходима для выявления содержания (т.-е. «что»). До сих пор критики-реалисты (Редько в «Русск. Бог.») говорят: «Совершенство формы, есть только совершенство высказанной мысли». Иначе на это взглянули символисты. Они привели к гармонию форму и содержание, заявив: содержание—есть форма (А. Белый). Дисгармоничный футуризм встал на новую точку зрения: форма выше содержания.

В поэзии есть только форма; форма и является содержанием. Когда им возражают на это, что в памяти остается сюжет, образ, мысль—футуристы об'ясняют: да, но это только потому, что вы еще не научились ценить форму саму по себе. Форма не есть средство выразить что-либо. Наоборот, содержание это только удобный предлог для того, чтобы создать форму, форма же есть самоцель. Поэзия существует для поэзии и в ней форма для формы. «Все прочее—литература», говоря словами П. Верлэна. Следовательно, поэзия есть искусство сочетания слов*).

Быть может все в жизни лишь средство
Для яркопевучих стихов
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов".

Но что такое слово? Слово не есть только сумма звуков, заключенных в нем. Звук есть единый, но не един-

*) Интуитивно, но не вполне осознано, это правило было в ранних стихах В. Брюсова.

ственный элемент слова. Каждое слово имеет свой корень, свою историю и возбуждает в человеческих умах множество неуловимых, но для всех людей приблизительно одинаковы ассоциаций. Эти ассоциации индивидуализируют слово. Один из молодых московских футуристов обмолвился великолепным определением: «Каждое слово имеет свой з а п а х».

И вот задачу поэта составляет комбинирование не слов-звуков, а слов-запахов. Для примера возьмем слова «меж» и «между». По смыслу они равны, звуковая сторона их почти равна, но какое громадное различие в запахах этих слов! Впрочем, вероятно только поэт может почувствовать всю величину этой разницы. Стиль поэта есть особенное, ему одному свойственное, умение комбинировать словесные запахи. Это умение, как стиль, давно было понятно исследователям поэзии умерших поэтов. Часто принадлежность какой-либо строки, например, Пушкину, оставалась под сомнением или даже совсем отвергалась вследствие того, что Пушкин данные слова сочетал бы не так.

Тогда явится обратный вопрос: какая же роль оставляется за содержанием, не изгоняется ли оно совершенно из поэтических произведений? Ответ на этот вопрос мы найдем у вышеупомянутого московского футуриста: «Полная бессюжетность (бессодержательность) есть суживание искусства. Абсолют, лирическая сила, раскрывающаяся в словесных (могущих быть бессюжетными) сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы, мысли и чувства, о которых говорится в данных сочетаниях. Поэзия есть не только выявление Абсолюта декоративным методом творчества, но познавание вещей, выявление Абсолюта во внешнем» *).

Итак, сюжет является фоном, иногда необходимым для сочетания слов-запахов. Футуристы впервые подняли форму на должную высоту, придав ей значение самоцелевого, главного элемента поэтического произведения. Они совершенно отвергли стихи, которые пишутся для мысли, для идеи. Должна же поэзия чем-нибудь отличаться от философских

*) „Вернссаж Мезонин Поэзии" — Перчатка кубофутуристам. Статья М. Россиянского.

и политических трактатов! Не только же в созвучиях и в ритме это различие. Прежние направления мало занимались определением этого различия и поэтому ритмическая проза Ницше в «Так говорил Заратустра» принималась за поэзию. В конце концов, не внешний вид написанного определяет, куда—в поэзию или в прозу—должно отнести данное произведение, а внутренний вид формы. Таким образом, реалистическая формула «форма < содержания», обращенная символистами в «форма=содержанию», превратилась у футуристов в «форма > содержания».

Поставив форму на такую высоту, футуристы не могли не разложить ее на два основные элемента: ритм стиха и концевое созвучие. Я умышленно не называю второй элемент рифмой, так как рифма не исчерпывает этого понятия.

Что касается ритма и метра стиха, то их взаимоотношение было с исчерпывающей точностью определено символистами. Футуристы добавили только, что «метр—это известный правильный ритм, вошедший в моду». Всякий метр предполагает некоторую правильность, слегка нарушаемую ритмом. Для примера возьмем «Евгения Онегина». У нас принято говорить, что он написан четырехстопным ямбом; но если мы глубже вглядимся, то увидим, что $^4/_5$, если не $^9/_{10}$ строк этой пьесы, написаны четвертым пэоном. Метр спокоен, как усердная, но, в конце концов, скучная жена, слишком пресыщающая сигара. Ритм—беспокойный гамэн, неосторожный, увлекающий, как шикарная деми-мондэнка, не изнуряющий, изящная папироса, более переменчивый, более эластичный. Понятно, что при введении в поэзию неровного темпа жизни футуристы предпочитают пользоваться ритмическим стихом. Трудность пользования ритмическим стихом обусловливает и трудность чтения его, увеличенную еще часто тем, что неподготовленный читатель не всегда может с первого взгляда найти в строке цезуру, необходимую для правильного прочтения.

Теперь перейдем к концевым созвучиям.

Русская народная поэзия не была знакома с рифмой. Она заменяла рифму соответствием—я бы даже сказал—созвучием образов. Но «всякая побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие. Любить соответственность (symmetria), размеренность, — свойственно уху человеческому»,—

писал Пушкин в статье «О русской литературе с очерком французской». При начале пользования рифмой, понятно, всякое созвучие было новым. Но уже скоро стали замечать, что некоторые рифмы, вследствие своей легкости, повторяются чаще других. Требование новизны стало отвергать наиболее примитивные рифмы. В первую очередь остракизму подверглись глагольные рифмы. «Вы знаете, что рифмой наглагольной гнушаемся мы»,— писал тот же Пушкин. Это явление вполне об'яснимо: рифма важна не как успокоительное, дополнительное усиление, а как давножданная неожиданность. Банальная, шаблонная рифма не замечается и раздражает. Но тут мы наталкиваемся на первый шлагбаум: число рифм в каждом языке ограничено. Еще раз сошлюсь на Пушкина. Он полагал, что русский стих должен сделаться белым (безрифменным) и отметил трафареты: «пламень—камень, чувство—искусство, любовь—кровь, трудный—чудный, розы—грезы и т. д.». После очень интересных усилий Пушкина и его плеяды наступает тьма.

Электрические лампы перегорают и тухнут (о, милый анахронизм!).

В реалистическом течении рифма находилась в роли прислуги, и в скверном, небрежном платье с трудом подметала полы неуклюжих строк. Символисты вернули рифму в качестве почетной гостьи на свой five-o'clock. Фактический русский стих (до конца XIX века) признавал три рода рифм: мужские (ночь—прочь), женские (лаять—капать) и дактилические (бешенный—утешенный). Символисты, разработав эти рифмы, ввели еще гипердактилические (схватывая—матовая), пятисложные (сковывающий—очаровывающий), замелькали составные рифмы, начиная с простой «латы—пришла ты», и кончая какофонией «юности—тоску нести». Пробовали ввести срединные и передние рифмы (З. Гиппиус). Пригоршни новых рифм растворились, приручились, измельчали. Эссенция перестала быть эссенцией. Все, что раньше радовало—стало огорчать. «Вечер—глетчер» или «купол—напупал» стали не лучше и не оригинальней, чем «любовь—кровь». Чистая мужская рифма не удовлетворяет, появляются неправильные мужские рифмы (горячо—о чем), но заплетающийся ритм требует нежности удлиненных рифм. И вот футуристы, имея предшественниками Сологуба и Брюсова, пробуют по новому использовать составную рифму. Недостатком ее было то, что второе слово, иногда поэтически-важное, оставалось без ударения. Этот дефект был исправлен переносом второго слова в следующую строку.

«В руке у него *фиалки*,
«А в другой перочинный ножик.
«Он смеяться *устал*,
*Ки*вая зигзагом ножек».

Или:

«Из-за глухонемоты серых портьер,
*Це*пляясь за кресла кабинета,
Вы появились и свое смуглое *сердце*
Положили на бронзовые руки поэта».

(«Вернисаж Мезонин Поэзии».)

Были и другие исхищрения: пропуск слогов (мертв—чертов), добавление слога (кабинете—встретите), перестановка согласных (вуалетка—проспекта)*).

Но все же это был последний флирт с рифмой. Рождается ассонанс, как переходная стадия к диссонансу. Ассонирующие слова—это такие, в которых при одинаковой комбинации одинаковых гласных—согласные не равны (вечера—нечего).

«Симпровизируем *тосты*,
Вечер приветим искусно.
В рюмках купаются *звезды*.
Выпьем! Мне грустно, грустно.
Выпьем над тихою *жизнью!*
Вечер сердца нам *раскутал*.
Каплями винными *брызнем*
В вечный и черный *купол*».

(Хрисанф.)

Диссонирующими словами будут такие, в которых при одинаковой комбинации одинаковых согласных гласные не равны (фокс—клякс)...

*) Еще некоторые нововведения можно найти в изд. „Петер. Глашатая": „Всегдай"—альманах и „Эшафот"—поэзы Ив. Игнатьева.

... «А я люблю только гул *проспекта*,
Только рэв моторов, презираю тишь...
И кружатся в строфах, забывши *такты*
Фонари, небоскребы и столбы афиш!»

(В. Шершеневич.)

Все эти новшества имеют своей целью, помимо обновления поэтической формы, облегчение выполнения поэтической задачи. Так, возьму для примера: раньше к слову «на горизонте» мы имели только «не троньте» (не считая, конечно, «зонте, понте и т. д.»), теперь ассонансы, вроде «в ротонде» и целую кучу диссонансов, как, напр.: бунте, ранте, комплименте, выньте и т. д. Недолгая практика показала, что чем резче комбинация согласных, тем ярче диссонанс: насколько плохо звучит: «уменье—старанье», настолько эффектно и резко: «скунс—диссонанс».

Со всех сторон сыплются упреки футуристам за их, якобы, слишком большое, увлечение формой. На это возражать, конечно, нельзя. Ведь, если бы вы подошли к бегуну на Олимпийских играх и стали бы его упрекать: «Ты бегаешь слишком быстро!»—неужели он стал бы тратить время на беседу с вами, а не отмахнулся бы от назойливца, крикнув: «Не мешайте! Мне надо выучиться бегать еще быстрее!» Но мне хотелось бы привести пару примеров. Уже у Державина мы найдем стихотворение, написанное специально без буквы «р» *). Еще больше экспериментов над формой мы найдем у римского поэта Децима Магна Авсония. Так мы найдем у него стихотворение в 12 строк, замечательное тем, что 12-ти цезарям посвящено ровно по одной строке. У Авсония есть гекзаметры и в них каждый стих кончается односложным словом, являющимся буквой азбуки, так что последняя вертикальная черта всего стихотворения представляет из себя латинский алфавит. Есть много стихотворений, внутри которых по разным вертикальным линиям мы читаем отдельные слова. У поэта Порфирия мы видим строки, которые можно читать и справа налево и слева направо. Я уже не говорю об акростихах, бывших в моде во все века. Наконец, помню знаменитый

*) Таким образом (говорю в назидание критикам), все упреки Бальмонту за якобы новаторство в стихотворении „Влага“, где тоже нет „р“ — были совершенно неосновательны.

«Центон» Авсония, составленный целиком из стихов Овидия *).

Теперь обратимся к содержанию.

Конечно, нельзя связывать творчество поэта, принуждая его писать на определенные сюжеты. Но вполне резонно футуристы говорят: «Мы будем говорить о том, что мы знаем, а не о том, чего мы не знаем, или знаем по наслышке и из книг. Для нас спокойная природа далека. Она почти фикция. Мы жители города, и нам ближе, знакомее город с его небоскребами, чем посевы, озимя» **).

Характерно, между прочим, возражение, сделанное вождем символистов на одном реферате: «Вы говорите,—мы не знаем природы. Но стоит вам взять трамвайный билет за восемь копеек, и вы уедете за город в природу!» В этих словах сказалась вся городская душа. Не кощунственно ли называть загородный парк—природой? Кроме того, если поэт невольно подходит к какому-нибудь предмету, он должен суметь подойти к нему с той стороны, с которой не подходили предшественники. Нам, горожанам, трудно по новому подойти к природе. Для этого необходимо ее почувствовать, пережить, а мы слишком диллетантски, главным образом по книгам знакомы с ней. Таким образом, природа еще встречающаяся в стихах—случайный, ненужный, вредный элемент и вызывает только нашу боязнь отрешиться от умершего для нас, вырезать эту слепую кишку поэзии. И, кроме того (впрочем, быть может, это результат моей личной городской жизни), природа так банальна рядом с переживаниями и разноцветным грохотом проспекта. О неогородском (в противовес городскому Верхарновскому) сюжете я не буду говорить слишком много: о нем достаточно говорили и Лучини и Маринетти.

Скажу еще об образах—сравнениях.

Как сравнивались предметы до сих пор? Брался предмет из близкого мира (боа любимой женщины) и сравнивался с отдаленным (девственный снег).

*) Об этом смотри у В. Брюсова, „Русская Мысль“, № 3. 1911.

**) Даже В. Брюсов — такой осторожный поэт — допустил грубейшую ошибку в стихотворении „Озимя“, объяснить которую можно только абсолютным незнанием природы и полевых работ. Говорю не в упрек поэту, а только для подтверждения своей мысли.

«Твое боа из горностая,
Белее девственных снегов!».

(С. Соловьев.)

Но, ведь, сравнение имеет своей целью возвысить и приблизить отдаленное. Поэтому, сравнивать можно только с тем, что нам хорошо знакомо. Мы живем в городе, где снег грязен, как наше воображение. Есть ли приведенный пример уяснение (т.-е. приближение) сравниваемого? Не правильнее ли будет обратное сравнение:

«Снега, как меха горностая,
На плечи земные легли».

(Альманах «Круговая Чаша».)

Ведь, не возражение же так часто приводимая фраза: первый метод об'ективнее. Вы сравниваете что-либо с небом; но ведь небо имеет для каждого свой суб'ективный оттенок, начиная с голубого неба Италии, воспетого Баратынским, и кончая небом «цвета вороненой стали» А. Ахматовой. Кроме того, не в крайней ли суб'ективности и в умении заставить принять этот суб'ективизм—задача поэта?

Есть еще один пункт в программе футуристов, о котором нельзя умолчать. Это требование современности языка. Целый переворот в свое время был сделан Пушкиным, пытавшимся сблизить поэзный язык с разговорным. Для этого он, прежде всего, отверг кучу явных славянизмов. Но время шло, разговорный язык менялся и нынче опять совершенно разошелся с поэзным. Сколько мертвых слов живут в наших стихах. Я напомню только о некоторых: «небеса, речет, златой, пени, длань, очи и т. д.». Перейти к разговорной речи—вот задача, постепенно разрешаемая футуристами.

Если бы Пушкин встал сейчас из гроба, он не смог бы прочесть ни одной газеты, но с огорчением прочел бы сборники стихов, на прозе, вероятно бы, запнулся.

Но всякий язык развивается медленнее понятий. Это обстоятельство порождает неологизмы. Напомню, что и в пушкинских стихах много неологизмов (привет, сладострастие и т. д.). На футуристические неологизмы страшно обрушилась критика, выказав еще раз свое плохое знание истории поэзии. Так, бранили за слова: «олуненный, осклеен», но мало того, что этот метод абсолютно правилен и свойственен русскому языку (мы говорим «обручить, отуманенный»), еще В. Жуковский писал: «обезмышить». Глаголы, производимые от существительных, как, напримерр, «ручьится» (от «ручей»), употреблял еще Державин*). Слово «беззвучить» я нашел у Языкова (у которого есть еще «переплыг» и «людскость»).

Итак, выкинуть слова ультраславянского запаха, уже давно замененные новыми, более меткими и современными, ввести необходимые неологизмы и таким образом сблизить поэзный словарь с современным разговором—вот цель футуризма в области языка.

Вадим Шершеневич.

Футуризм без маски.
К-во „Искусство"—М. 1914 г.

13. ДВА ПОСЛЕДНИХ СЛОВА.

Я утверждаю, что в современном футуризме есть много необоснованного (напр., примитивизм, национализация и т. д.), слишком много усилий было выброшено на то, чтобы заглушить преждевременные похоронные марши критиков, эту песнь торжествующей... недотыкомки. Для того, чтобы перекричать эти марши, надо было возвысить свой голос до рева трансатлантических сирен. Постепенно выметается пыль, поднявшаяся от поломки старых особняков, и на их месте воздвигаются железобетонные двадцатиэтажия, которые дымной шевелюрой нашей буйности подпирают небо нашего восторга.

Если мы и отрицаем прошлое, то это прошлое все же дало нам богатое медицинское предостережение.

И мы, об'единенные чувством современности, распахиваем гардины ваших привычек, мы говорим, кричим, поем, утверждаем наши директивы. Сбросьте со слов их смысл и содержание, которые жеванной бумагой облепили чистый образ слова. Разговорное слово так же относится к поэтическому, как дохлая ворона к аэро. В искусстве нет ни смысла, ни содержания и не должно быть. Поэзия и

*) Это было своевременно указано Вл. Ходасевичем.

проза это одно и то же. Типографская привычка не критерий для раздела. Литература—это искусство сочетания самовитых слов. Всякий смысл в литературе—это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов. Стихи—это не транспарант, по которому пишут проблемы науки. Не унижайте науку и искусство! Всякая стилизация бесполезна и вредна, так как стилизатор, подобно крысе, головой роется в помойке прошлых веков, а руками захватывает деньги и сердца красивых, но глупых женщин. Научитесь понимать наши автомобильи слова. Дни и секунды напоены допингом и мчатся с быстротой сорока часов в секунду. Старая поэзия в кружевах луны, баркаролл, прогулок по озеру логики с господином разумом, с которым она состояла в незаконной связи и от которого родила пару рахитичных детей—натурализм и символизм, эта поэзия скончалась от истощения.

Сегодня лохмотья вывесок прекраснее бального платья, трамвай мчится по стальным знакам равенства, ночь, вставшая на дыбы, выкидывает из взмыленной пасти огненные экспрессы световых реклам, дома снимают железные шляпы, чтобы вырасти и поклониться нам.

Мы отвергаем прошлое, все прошлые школы, но мы анатомировали их трупы, без боязни заразиться трупным ядом, так как мы привили себе молодость, и по этим трупам узнали об их болезнях. Мы видели, как славянизмы и поэтичность, подобно могильным червям, изъели стихи наших современников. Мы видали славных поэтов, которые хотели перейти улицу пошлости, но узкая юбка правильных рифм и размеров стянула их ноги, и авто жизни, трамвай XX века налетел на спутанных, швырнув в них «синие шпаги». Мы видели гениев, подобных гениям, которые всю жизнь расчищали место, чтобы пройти к своему трону, а когда они умирали, т.г. пушкинианцы заползали к ним в могилу, и, интимничая с трупом, вытаскивали из гроба старье, чтобы этим старьем расстроить желудок потомкам. Эти исследователи залили коллодиумом примечаний и справок истинный крик поэтов.

Нам нет времени подражать! Многое у нас вам кажется смешной клоунадой, но вырежьте на сердцах, заплывших от улыбки, вензель сегодняшнего дня и научитесь быть сами собой, научитесь смотреть на все своими глазами. Мы первые были бы рады приветствовать вас, если бы освистывали нас за отсталость, за несовременность! Перегоните нас, и тогда издевайтесь над нами. Разбейте монокль веков, врезавшийся в тело! Вы все время гуляли, оглядываясь назад, и сами не заметили, как вбрели в кладовые и подвалы. Ваш сегодняшний день самозванец: он репродукция вчерашнего. Тяжелее надгробных речей толстые книги современных поэтов. Уже давно раздался звук барабана: «Муза! Беги из Эллады и к Парнасу прибей дощечку с вывеской: за отъездом сдается внаймы»!

И вот на этот барабан отгулом звучит наш оркестр авто, локомотивов, пароходов и трамваев: «Да! Муза выбыла к нам, в наш шумный и быстрый город. Музе надоело смотреть, как поэты рассматривали и консервировали фиговые листочки Олимпа. Муза выбыла в наш город, под брезентовым тентом, где к солнцу проведены провода и приделан выключатель, где в главном агентстве продается на аршины обтрепанная бахрома лунного света и на фунты кисель облаков. Вся романтика распродается по самой дешевой цене! В нашем городе муза. Она не оступится, не свихнет себе ногу в башмаке с французским каблуком, потому что она не ходит, а мчится на моторе и всем кричит она:

«Господа! Да взгляните! Машина пронизала своим визгом каждую секунду. Я струбливаю рожком дни. Мои руки мостами тянутся через Атлантический океан! Во мне отображение всего—все во мне отразилось: вспенье верфей и заводов, животы вокзалов, маховое колесо солнечного диска, вертящееся в зубцах облаков, локомотивы, которые, подобно профессорам, потеряли в беге клоки своих волос из дыма и у которых седые усы пара, небоскребы с набухшими нарывами балконов,—и если вам непонятно мое восклицание, так это только потому, что вы боитесь быть сегодняшними. Научитесь же ценить и понимать единственные красоты мира:

«Красоту формы и красоту быстроты»!

Вадим Шершеневич.

Зеленая улица, 1916 г. М.

14. МАНИФЕСТ ПСИХО-ФУТУРИЗМА.

Мы хотим:

1. Оявить и овнесловить психость великого Я человека и мира.

2. Уничтожить трупность физическости и огнешар Вселенной превратить в Дух.

3. Все средства оправданы этой солнцегранной целью. Как камнебой взрывает скалу и разбивает камень, чтобы вынуть из груди его алмазное сердце, так Мы взорвем неподвижный идиотизм прежнести и разобьем привычность вещности, чтобы вынуть из нее огнеярь необыкости и дать миру новый молнезоркий Псих.

4. «Я»—«Эго»—Наше начало. «Самость»—Наш конец. «Эго — самость» — огненный круг психости, в котором мы вечны, ибо Наше «Я»—это весь мир, и весь мир—это Наше «Я».

5. Мы вечны. Мы вечны. Мы вечны.

6. Все, что было до Нас, Мы повеленно об'являем несуществующим. Мир начинается Нами и от Нас. Мир был трупностью, а теперь, благодаря Нам, становится психостью. Вы!.. Станьте на колени и принесите жертву Великому Психу! Вселенскому Я, громогулко трясущему своды! Рождается Самость! Рождается Духость! Рождается Психоглубь Вечности!..

7. Мы презираем жалкостный собачий взвой грабителей, воровито расхитивших диадему нездешности с огнезнаком Футуризма. Петля на их шее—их телость и формовитость. Мы, Психо-футуристы, единое зачало Вселенной. Мы открываем врата Психости и тем оявляем невозможное.

8. Мы не боимся взять от мертвячных «Эго» и «Кубо» их словность, ибо мы создаем чудо: из мертвой вещности и формости мы творим живой и стремнобегучий Дух, оискряющий пределы пределов миров. Мы поедаем грязь, чтобы очудить ее в движение.

9. Стремучесть и мигодвижность Психа будет основным элементом нашей творчести.

10. Мы противим вземленную нищеумность именующих себя «футуристами» и раскрашенно мессалинящих по

улицам, отеливая Дух. Опаутинивание порывностью, оядиванье вспламностью—вот что хотим мы дать Вечности. Мы хотим быть невидимо-слышными, незнаемо-властными, нездешне-чаровными. Изничего одуховить мир, изниоткуда овнелвить чудо.

11. Мы бросаем вызов телоглупости мира, зачиная новое бытие. Живые люди устремят с нами. А мертвецы пусть гниют в ямах зловонной истории: в миговечном беге Духа осираливая Вселенную. Мы не имеем времени останавливаться на застылых кладбищах теломыслия.

„Я" футур-альманах вселенской эго-
самости. 1914 г., Саратов.

15. ЭТУ КНИГУ ДОЛЖЕН ПРОЧЕСТЬ КАЖДЫЙ!

Зачем?

Зачем нам бессвязная галиматья людей, заполняющих страницы не высокими строками, «горящими вдохновением», а набором бессвязных звуков?!

Зачем нам вместо столетиями чтимых великих эти раскрашенные рекламисты?

Сегодняшний день, поставивший столько сияющих задач, не оставляет времени для этих «пережитков прогнившей культуры».

Довольно. Остановитесь. Все ваши возражения—ложь желтых.

Кто такие футуристы.

Никому не запрещено называться футуристами. Под этой кличкой прошли выступления и итальянца Маринетти, ставившего политическую задачу—возрождение Италии—войну, и русских сладкопевцев, вроде Северянина, и наших—молодых поэтов России, нашедших духовный выход в революции и ставших на баррикады искусства.

Смешав немешаемое, критики, за грехи одного назвавшегося футуристом, требуют к ответу все течение.

Ругают абрикос за толстокожесть апельсина только потому, что оба фрукты.

Мы ограничили наш сборник российскими поэтами, выбрав из них тех, чье слово и сейчас считаем ржаным и насущным.

В чем насущность сегодняшней поэзии?

«Да здравствует социализм» под этим лозунгом строит новую жизнь политик.

«Да здравствует социализм» этим возвышенный идет под дула красноармеец.

«Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь» говорит поэт.

Если б дело было в идее, в чувстве—всех троих пришлось бы назвать поэтами. Идея одна. Чувство одно.

Разница только в способе выражения.

У одного—политическая борьба.

У второго—он сам и его оружие.

У третьего—венок слов.

Какое новое слово у футуристов?

Каждый господствовавший класс делал свои законы—святыми—непреложными.

Буржуазия возвела в поэтический культ—мелкую сантиментальную любовишку—гармоничный пейзаж—портрет благороднейших представителей класса. Соответствующе и слова ее—нежны—вежливы—благородны.

Все благополучно, все идеализировано.

Так, поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово «конь» и ни разу не заметил что вокруг него бегают и лошади.

Конь изыскано, лошадь буднично.

Количество слов «поэтических» ничтожно. «Соловей» можно—«форсунка» нельзя.

Для их мелкой любви совершенно достаточно одного глагола «любить» им непонятно зачем футурист Хлебников шесть страниц заполняет производными от этого глагола так что даже у наборщиков буквы «Л» не хватает.

И вся эта поэтическая вода вливалась в застывшие размеры стеклянных штампованных размеров.

Первая атака поэтов-революционеров должна была бить по этому поэтическому арсеналу.

Это сделали футуристы.

Мы спугнули безоблачное небо особняков зевами заводских зарев.

Мы прорвали любовный шопот засамоваренных веранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры—какофония войн и революций.

И не наша вина если и сейчас благородные чувства гражданских поэтов забронированы в такие эпитеты как «царица свобода» «золотой труд» у нас давно царицы и золоты сменены железом, бунтом.

Только с нами дорога к будущему.

Конечно предлагаемая книга не исчерпывает футуризма.

В ней собраны стихи на специальную тему—слово революция у революционеров слова.

Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост, пока это не мертвец позволяющий себя анатомировать, а боец разворачивающий знамя.

Редакционная коллегия *).

„Ржаное слово", Революционная хрестоматия футуристов. Предисловие А. В. Луначарского. 1918 г.

16. ДЕКЛАРАЦИЯ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА.

1. Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оспег кайд и т. д.).

2. Заумь—первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва—ритмически-музыкальное волнение, пра—звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).

3. Заумная речь рождает заумный пра—образ (и обратно)—неопределимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Иллайяли; Авоська да Небоська и т. д.

4. К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или во вне); b) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть—заумная характеристика: он какой-то эдакий, у него четыреугольная душа,—здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии

*) Н. Асеев, Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Кушнер, В. Маяковский, В. Хлебников.

героев, названия народов, местностей, городов и проч., например: Ойле Блеяна. Мамудя, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин, Глупышкин,—здесь ясна и определена их значимость).

с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство)...

д) Когда не нуждаются в нем—религиозный экстаз, мистика, любовь. (Глосса, восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища,—подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений.)

5. Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6. Заумь—самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др.

7. Заумь—самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван — эвое и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

А. Крученых.

Баку—1921 г.

Заумники. 1922. А. Крученых. Г. Петников. В. Хлебников.

17. ПРИКАЗ № 1.

Канителят стариков бригады
канитель одну и ту ж.
Товарищи!
На баррикады!
Баррикады сердец и душ.
Только тот коммунист—истый,
кто мосты к отступлению сжег.

Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!
Паровоз построить мало,—
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток!
Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.
Есть еще хорошие буквы:
Эр.
Ша.
Ща.
Это мало—построить парами,
распушить по штанине канты.
Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.
На улицу танците рояли,
барабан из окна багром.
Барабан,
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
Чтоб гром.
Это что—корпеть на заводах,
перемазать рожу в копоть,
и на роскошь чужую
в отдых
осовелыми глазками хлопать.
Довольно грошевых истин,
из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади—наши палитры,
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицу, футуристы,
барабанщики и поэты.

В. Маяковский.

Искусство Коммуны. 1918, Дек. 7. № 1.

Радоваться рано.

Будущее ищем.
Исходили версты торцов.
А сами
расселились кладбищем
придавлены плитами дворцов.
Белогвардейца
найдете и к стенке,
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Бремя
пулям
по стенкам музеев тенькать.
Стодюймовками глоток старье расстреливай!
Свето смерть во вражьем стане.
Не попадись капитала наймиты.
А царь Александр
на Площади Восстаний
стоит.
Туда динамиты!
Выстроили пушки по опушке.
Глухи к белогвардейской ласке,
А почему
не атакован Пушкин?
А прочие
генералы классики?
Старье охраняем искусства именем
Или
зуб революций стушился о короны?
Скорее!
Дым развейте над Зимним
— фабрики макаронной!
Попалили денек—другой из ружей
и думаем
— старому нос утрем.
Это что!—
Пиджак сменить снаружи
мало, товарищи!
Выворачивайтесь нутром!

Искусство Коммуны. № 2.
1918 г. Петербург.

Приказ № 2 армиям искусств.

Это вам,—
упитанные баритоны,—
от Адама,
до наших лет,
потрясающие, театрами именуемые,
притоны,
ариями Ромеов и Джульет.

Это вам,—
центры,
раздобревшие, как кони,—
жрущая и ржущая России краса,
прячущаяся мастерскими
по старому дракона,
цветочки и телеса.

Это вам,—
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв,—
футуристики,
имажинистики,
акмеистики,
запутавшиеся в паутине рифм

Это вам,—
на растрепанные сменившим
гладкие прически,
на лапти—лак,
пролеткульцы,—
кладущие заплатки
на вылинявший Пушкинский фрак

Это вам,—
пляшущие, в дуду дующие.
и открыто предающиеся,
и грешащие тайком,
рисующие себе грядущее
огромным академическим пайком.

Вам говорю
я,—
гениален ли я или не гениален.
бросивший безделушки
и работающий в Росте,
говорю вам,—
пока вас прикладами не прогнали.
Бросьте!

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мерихлюндии
из арсеналов искусств.

Кому это интересно,
что—«ах—вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным»?..
Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам!
Слушайте!

Паровозы стонут,
дует в щели и в пол,—
«Дайте уголь с Дону!
Слесарей,
механиков в Депо!»

У каждой реки на истоке,
лежа с дырой в боку,
пароходы провыли доки:—
«дайте нефть из Баку!»—

Пока канителим, спорим,
смысл сокровенный инда:
«Дайте нам новые формы!»—
Несется вопль по вещам.

Нет дураков,
ждя, что выйдет из уст его,
стоять перед «маэстрами» толпой
разинь.

Товарищи,
дайте новое искусство,—
такое,
чтоб выволочь Республику из грязи.

Приказ № 3.

(Отрывок)

Прочесть по всем эскадрильям
футуристов, крепостям классиков,
удушливо-газным командам
символистов, обозам реалистов и
кухонным командам имажинистов.
Где еще
—разве что в Туле?—
позволительно становиться на поэтические
ходули?!

Провинциям это!
ах, как поэтично...
как возвышенно...
Ах!
Я двадцать лет не ходил в церковь.
И впредь бывать не буду ни в каких
церквах.
Громили Василия Блаженного.
Я не стал теряться.
Радостный,
вышел на пушечный зов.
Мне ль—
вычеканивать венчики аллитераций
богу поэзии с образами образов.
Поэзия—это сиди и над розой ной...
Для меня
невыносима мысль,
что роза выдумана не мной.
Я 28 лет отращиваю мозг.

Не для обнюхивания,
а для изобретения роз.
Надсоны,
не в ревность
над вашим сонмом
эта
моя
словостройка взвесна.
Я стать хочу
в ряду Эдиссонам,
Лениным в ряд.
В ряды Эйнштейнам.

Я обкармливал,
я обкармливался деликатесами доесна.
Ныне,—
мозг мой чист.
Язык мой гол.
Я говорю просто
фразами учебника Марго.

Я
поэзии
одну разрешаю форму:
краткость,
точность математических формул.
К болтовне поэтической я слишком
привык,
я еще говорю стихом, а не напрямик.
Но если
Я говорю:
А!
это «а»
атакующему человечеству труба.
Если я говорю:
Б!
это новая бомба в человеческой борьбе.

Я знаю точно, что такое поэзия. Здесь описываются мною интереснейшие события, раскрывшие мне глаза. Моя логика неоспорима. Моя математика непогрешима.

Внимание!
Начинаю,
Аксиома:—
Все люди имеют шею.
Задача:—
как поэту воспользоваться ею?
Решение:—
сущность поэзии в том,
чтоб шею сильнее завинтить винтом...

В. Маяковский.

18. ПРОГРАММА.

За что борется Леф?

905 год. За ним реакция. Реакция осела самодержавием и удвоенным гнетом купца и заводчика.

Реакция создала искусство, быт—по своему подобию и вкусу. Искусство символистов (Белый, Бальмонт), мистиков (Чулков, Гиппиус), и половых психопатов (Розанов)—быт мещан и обывателей.

Революционные партии били по быту, искусство восстало, чтоб бить по вкусу.

Первая импрессионистическая вспышка—в 1909 г. (сборник «Садок Судей»).

Вспышку раздували 3 года.

Раздули в футуризм.

Первая книга об'единения футуристов—«Пощечина общественному вкусу» (1914 г.—Бурлюк Д., Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

Старый строй верно расценивал лабораторную работу завтрашних динамитчиков.

Футуристам отвечали цензурными усекновениями, запрещением выступлений, лаем и воем всей прессы.

Капиталист, конечно, никогда не меценировал наши хлысты—строчки, наши заносы—штрихи.

Окружение епархиальным бытом заставляло футуристов глумиться желтыми кофтами, раскрашиванием.

Эти мало «академические» приемы борьбы, предчувствие дальнейшего размаха—сразу отвадили примкнувших эстетствующих (Кандинский, Бубно-валетчики и пр.).

Зато, кому терять было нечего, примкнули к футуризму, или же занавесились его именем (Шершеневич, Игорь Северянин, Ослиный Хвост и др.).

Футуристическое движение, ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцвечивалось иногда и цветами анархии.

Рядом с людьми будущего шли и молодящиеся, прикрывающие левым флагом эстетическую гниль.

Война 1914 года была первым испытанием на общественность.

Российские футуристы окончательно разодрали с поэтическим империализмом Маринетти, уже раньше просвистев его в дни посещения им Москвы (1913 г.).

Футуристы первые и единственные в российском искусстве, покрывая бряцания войнопевцев (Городецкий, Гумилев и др.), прокляли войну, боролись против нее всеми оружиями искусства («Война и Мир» Маяковского).

Война положила начало футуристической чистке (обломились «Мезонины», пошел на Берлин Северянин).

Война велела видеть завтрашнюю революцию («Облако в штанах»).

Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на «правый» и «левый».

Правые стали отголосками демократических прелестей (фамилии их во «Всей Москве»).

Левых, ждущих Октябрь, окрестили «большевиками искусства» (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых).

К этой футуристической группе примкнули первые производственники-футуристы (Брик, Арватов) и конструктивисты (Родченко, Лавинский).

Футуристы с первых шагов, еще во дворце Кшесинской, пытались договориться с группами рабочих-писателей (буд. Пролеткульт), но эти писатели думали (по вещам глядя), что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами, никак не могущими спаяться.

Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали «мы».

Октябрь учил работой.

Мы уже 25-го октября стали в работу.

Ясно—при виде пяток улепетывающей интеллигенции, нас не очень спрашивали о наших эстетических верованиях.

Мы создали, революционные тогда, «Изо», «Тео», «Музо»; мы повели учащихся на штурм академии.

Рядом с организационной работой, мы дали первые вещи искусства октябрьской эпохи (Татлин—памятник 3-му Интернационалу, Мистерия-буф в постановке Мейерхольда, Стенька Разин Каменского).

Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты Роста, газетный фельетон и т. п.).

В целях агитации наших идей, мы организовали газету «Искусство Коммуны» и обход заводов и фабрик с диспутами и чтением вещей.

Наши идеи приобрели рабочую аудиторию. Выборгский район организовал ком-фут.

Движение нашего искусства выявило нашу силу организацией по всей Р.С.Ф.С.Р. крепостей левого фронта.

Параллельно этому шла работа дальне-восточных товарищей (журнал «Творчество»), утверждавших теоретически социальную неизбежность нашего течения, нашу социальную слитность с Октябрем (Чужак, Асеев, Пальмов, Третьяков). «Творчество», подвергавшееся всяческим гонениям, вынесло на себе всю борьбу за новую культуру в пределах ДВР и Сибири.

Постепенно разочаровываясь в двух-недельности существования Советской власти, академики стали в одиночку и кучками стучаться в двери Наркоматов.

Не рискуя пользовать их в ответственной работе, Советская власть предоставила им—вернее, их европейским именам—культурные и просветительные задворки.

С этих задворок началась травля левого искусства, блестяще завершонная закрытием «Искусства Коммуны» и пр.

Власть, занятая фронтами и разрухой, мало вникала в эстетические распри, стараясь только, чтобы тыл не очень

шумел, и урезонивала нас из уважения к «именитейшим».

Сейчас — передышка в войне и голоде. Леф обязан продемонстрировать панораму искусства Р.С.Ф.С.Р., установить перспективу и занять подобающее нам место.

Искусство Р.С.Ф.С.Р. к 1-му февраля 1923 г.

I. Пролетискусство. Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов. Другая—подпала под все влияние академизма, голько названиями организации напоминая об Октябре. Третья—лучшая часть—переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами.

II. Официальная литература. В теории искусства у каждого личное мнение: Осинский хвалит Ахматову, Бухарин—Пинкертона. В практике—журналы просто пестрят всеми тиражными фамилиями.

III. «Новейшая» литература (Серапионы, Пильняк и т. д.)—усвоив и разжижив наши приемы, сдабривают их символистами и почтительно и тяжело приноравливают к легкому нэпо-чтению.

IV. Смена вех. С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начищивает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного в'езда в Москву.

V. И, наконец,—нарушая благочинную перспективу,—в разных углах одиночки-левые. Люди и организации (Инхук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, Опояз и др.). Одни героически стараются поднять в одиночку непомерно тяжелую новь, другие еще напильниками строк режут кандалы старья.

Леф должен собрать воедино левые силы. Леф должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. Леф должен об'единить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры.

Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею.

Революция многому выучила нас.

Леф знает:

Леф будет:

В работе над укреплением завоеваний Октябрьской Революции, укрепляя левое искусство, Леф будет агитировать искусство идеями коммуны, открывая искусству дорогу в завтра.

Леф будет-агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

Леф будет подтверждать наши теории действенным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации.

Леф будет бороться за искусство=строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим,—правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: мы на верном пути в грядущее.

Н. Асеев.
Б. Арватов.
О. Брик.
Б. Кушнер.
В. Маяковский.
С. Третьяков.
Н. Чужак.

В кого вгрызается Леф?

Революция переместила театр наших критических действий.

Мы должны пересмотреть нашу тактику.

«Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности»—наш лозунг 1912 года (предисл. «Пощечины Общ. Вк.»).

Классики. национализировались.

Классики почитались единственным чивом.

Классики считались незыблемым, абсолютным искусством.

Классики медью памятников, традицией школ—давили все новое.

Сейчас для 150.000.000 классик—обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги, как книги не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них; мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу.

Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью, близостью нам маститых, против преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин.

Раньше мы боролись с хвалой, с хвалой буржуазных эстетов и критиков. «С негодованием отстраняли от нашего чела из банных веников сделанный венок грошевой славы».

Сейчас мы с радостью возьмем далеко не грошевую славу после октябрьской современности.

Но мы будем бить в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действенную роль в сегодня,

тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

тех, кто по неведению, вследствие специализации только в политике, выдают унаследованные от прабабушек традиции за волю народа,

тех, кто рассматривает труднейшую работу искусства только как свой отпускной отдых,

тех, кто неизбежную диктатуру вкуса заменяет учредиловским лозунгом общей элементарной понятности,

тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излияний о вечности и душе.

Наш прошлый лозунг—«стоять на глыбе слова. «Мы» среди моря свиста и негодования».

Сейчас мы ждем лишь признания верности нашей эстетической работы, чтобы с радостью растворить маленькое «мы» искусства в огромном «мы» коммунизма.

Но мы очистим наше старое «мы»:

от всех пытающихся революцию искусства—часть всей октябрьской воли—обратить в оскар-уайльдовское самоуслаждение эстетикой ради эстетики, бунтом ради бунта; от тех, кто берет от эстетической революции только внешность случайных приемов борьбы,

от тех, кто возводит отдельные этапы нашей борьбы в новый канон и трафарет,

от тех, кто разжижая наши вчерашние лозунги, стараются засахариться блюстителями поседевшего новаторства, находя своим успокоенным пегасам уютные кофейные стойла,

от тех, кто плетется в хвосте, перманентно отстает на пять лет, собирая сушеные ягодки омоложенного академизма с выброшенных нами цветов.

Мы боролись со старым бытом.

Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.

С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов.

Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали желтыми кофтами и размалеванными лицами.

Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем, советском, строе.

Наше оружие — пример, агитация, пропаганда.

Леф.

Кого предостерегает Леф?

Это нам.

Товарищи по Лефу!

Мы знаем: мы, левые мастера, мы—лучшие работники искусства современности.

До революции мы накопили вернейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумнейшие формулы:—форм нового искусства.

Ясно: скользкое, кругосветное брюхо буржуазии было плохим местом для стройки.

В революцию мы накопили множество правд, мы учились жизни, мы получили задания на реальнейшую стройку в века.

Земля, шатаемая гулом войны и революции, трудная почва для грандиозных построек.

Мы временно спрятали в папки формулы, помогая крепиться дням революции.

Теперь глобуса буржуазного пуза нет.

Сметя старье революцией, мы и для строек искусства расчистили поля.

Землетрясения нет.

Кровью сцементенная, прочно стоит С.С.С.Р.

Время взяться за б о л ь ш о е.

С е р ь е з н о с т ь н а ш е г о о т н о ш е н и я к с е б е — е д и н с т в е н н ы й к р е п к и й ф у н д а м е н т д л я н а ш е й р а б о т ы.

Ф у т у р и с т ы!

Ваши заслуги в искусстве велики: но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. Работой в сегодня покажите, что наш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба — работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны.

К о н с т р у к т и в и с т ы!

Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства—ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни. Конструктивизм в разыгрывании пастушеских пасторалей—вздор.

Наши идеи должны развиваться на сегодняшних вещах.

П р о и з в о д с т в е н н и к и!

Бойтесь стать прикладниками-кустарями.

Уча рабочих, учитесь у рабочего. Диктуя из комнат эстетические приказы фабрике, вы становитесь просто заказчиками.

Ваша школа—завод.

О п о я з о в ц ы!

Формальный метод—ключ к изучению искусства. Каждая блоха = рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной.

У ч е н и к и!

Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов—паровоз на курьих ножках.

Только в мастерстве—право откинуть старье.

В с е в м е с т е!

Переходя от теории к практике, помните о мастерстве, о квалификации.

Халтура молодых, имеющих силы на громадное, еще отвратительнее халтуры слабосильных академичков.

Мастера и ученики Лефа!

Решается вопрос о нашем существовании.

Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно.

Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня—дня революции.

Леф на страже.

Л е ф з а щ и т а в с е м и з о б р е т а т е л я м.

Леф на страже.

Л е ф о т б р о с и т в с е х з а с т ы в ш и х, всех заэстетившихся, в с е х п р и о б р е т а т е л е й.

Л е ф.

Л е ф. Журнал левого фронта искусств.
№ 1. Март 1923. Гос. Изд. М. Пгр

ИМАЖИНИЗМ.

1. ДЕКЛАРАЦИЯ.

Вы—поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики.

Вы, ювелиры жеста, разносчики краски и линии, гранильщики слова.

Вы, наемники красоты, торгаши подлинными строфами, актами, картинами. Нам стыдно, стыдно и радостно от сознания, что мы должны сегодня прокричать вам старую истину. Но что делать, если вы сами не закричали ее? Эта истина кратка, как любовь женщины, точна, как аптекарские весы, и ярка, как стальная электрическая лампочка.

Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909,—умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурью смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.

О, не радуйтесь лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассеисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левей и левей кличем мы.

Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своею юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанки, которая, забыв о своих буйных годах, стала «хорошим тоном», привилегий диллетантов. Эй, вы, входящие после нас в непротоптанные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это пищеварство формы, это замаскированная современностью надсоновщина.

Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: «Пиши о городе».

Тема, содержание — это слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа из произведений. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от парнасса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании. Все его внимание было устремлено, чтобы быть «погородскее». И вот настает час расплаты. Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту рентгу глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики. О, эта истерика сгнаивает футуризм уже давно. Вы, слепцы и подражатели, плагиаторы и примыкатели, не замечали этого процесса. Вы не видели гноя отчаяния и только теперь, когда у футуризма провалился нос новизны,—и вы, чорт бы вас подрал, удосужились разглядеть.

Футуризм кричал о солнечности и радостности, но был мрачен и угрюм.

Оптовый склад трагизма и боли. Под глазами мозоли от слез.

Футуризм, звавший к арлекинаде, пришел к зимней мистике, к мистерии города. Истинно говорим вам: никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко от реализма, как теперь, в период третичного футуризма. Поэзия: надрывная нытика Маяковского, поэтическая похабщина Крученых и Бурлюка, в живописи кубики да переводы Пикассо на язык родных осин, в театре—кукиш, в прозе—нуль, в музыке—два нуля (00—свободно).

Вы, кто еще смеет слушать, кто из-за привычки «чувствовать» не разучился мыслить, забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чортовой матери всю эту галиматью.

42-сантиметровыми глотками на крепком лафете мускульной логики, мы, группа имажинистов, кричим вам свои приказы.

Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапог, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы, слышите в наших произведениях верлибр образов.

Образ и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов, сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцырь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия.

Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины. Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств. Мы не предлагаем изображать город, деревню, наш век и прошлые века, это все к содержанию, это нас не интересует, это разберут критики. Передай, что хочешь, но современной ритмикой образов. Говорим современной, потому что мы не знаем прошлой, в ней мы профаны, почти такие же, как и седые пассеисты.

Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы. О, большего комплимента вы не могли нам придумать, чудаки. Да. Мы гордимся тем, что наша голова не подчинена капризному мальчишке—сердцу. И мы полагаем, что если у нас есть мозги в башке, то нет особенной причины отрицать существование их. Наше сердце и чувствительность мы оставляем для жизни, и в вольное, свободное творчество входим не как наивно-отгадавшие, а как мудро-понявшие. Роль Колумбов с широко раскрытыми глазами, Колумбов понер[illegible]к. Колумбов из-за отсутствия географических карт — [illegible]ва[illegible]е понутру.

Мы безраздельно и импер[illegible] утверждаем следующие материалы для творцов.

Поэт работает словом, беромым только в образном значении. Мы не хотим подобно футуристам морочить публику и заявлять патент на словотворчество, новизну и пр., и пр., потому что это обязанность всякого поэта к какой бы школе он ни принадлежал.

Прозаик отличается от поэта только ритмикой своей работы.

Живописцу—краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура.

Всякая наклейка посторонних предметов превращает картину в окрошку.

Актер—помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру—образ движения. Театру—освобождение от музыки, литературы и живописи. Скульптору—рельеф, музыканту... музыканту ничего, потому что музыканты и до футуризма еще не дошли. Право, это профессиональные пассеисты.

Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего.

Мы не только убеждены, что мы одни на правильном пути, мы знаем это. Если мы не призываем к разрушению старины, то только потому, что уборкой мусора нам некогда заниматься. На это есть гробокопатели, шакалы футуризма. В наши дни квартирного холода—только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприемникам искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия. Мы можем быть даже настолько снисходительны, что попозже, когда ты, очумевший и еще бездарный читатель, подрастешь и поумнеешь, — мы позволим тебе даже спорить с нами.

От нашей души, как от продовольственной карточки искусства, мы отрезаем майский весенний купон. И те, кто интенсивнее живет, кто живет по первым двум категориям, те многое получат на наш манифест.

Если кому-нибудь не лень—создайте философию имажинизма, об'ясните с какой-угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, от того, что вчера в Мексике был дождь, может быть, от того, что в прошлом году у вас оценилась душа, может быть, еще от чего-нибудь, — но имажинизм должен был появиться, и мы горды

тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами.

Передовая линия имажинистов.

Поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич.

Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов.

Музыканты, скульптора и прочие: ау?

„Сирена". Иллюстрированный двухнедельник.
Воронеж. 30 Января 1919 г.

2. ИМАЖИНИЗМ.

Мертвое и живое.

Жизнь—это крепость неверных. Искусство—Воинство, осаждающее твердыню. Во главе Воинства всегда поэт.

Не для того ли извечное стремление войти в ворота жизни, чтобы, заняв крепость, немедленно и добровольно ее оставить.

Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть, и, разумеется, не мертвому же бояться живого. Воинство искусства—это мертвое воинство.

Поэтому вечно в своей смерти искусство и конечна жизнь. От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства.

Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса, музыкант—водопадный ритм радости и медленное течение грусти. Тут же обрывается качание маятника пульса, как сменяет циферблат существования творческий круг прекрасного. Поэт самый страшный из палачей живого.

Красота—синоним строгости. Строгость требует недвижимости. Искусство—делание движения статичным. Все искусства статичны—даже музыка.

Революция с момента воплощения в художественном образе перестает существовать. Рождение марсельезы было рождением смерти французской революции...

Самая долговечная из всех существующих религий—жизнь. Поэтому-то она является самым трудным материалом для художника. Когда придет такой, который сумеет ее

сделать прекрасной, я скажу, что через 24 часа потухнет солнце.

Продолжению человеческого рода не грозит опасность до тех пор, пока безобразие будет господствовать над половым актом.

Только сумасшедшие верят в любовь. А так как поэты, художники, музыканты самые трезвые люди на земле—любовь у них только в стихах, мраморе, краске и звуках. Любовь—это искусство. От нее так же смердит мертвечиной.

Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого...

Человек истинно понимающий прекрасное должен в равной мере восторгаться поэзией Есенина и Мариенгофа, несмотря на то, что первый чает и видит как:

Едет на кобыле
Новый к миру Спас.

а второй радуется, когда:

Метлами ветру будет
Говядину чью подместь.

Искусство есть форма. Содержание одна из частей формы. Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей.

Не может быть прекрасной формы без прекрасного содержания.

Глубина в содержании—синоним прекрасного.

Пара чистая и пара нечистая

... Однако, вы спросите, почему в современной образной поэзии можно наблюдать как бы нарочитое соитие в образе чистого с нечистым. Почему у Есенина «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин» или «над рощами, как корова, хвост задрала заря», а у Вадима Шершеневича «гонокок соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче»?

Одна из целей поэта вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии.

Помимо того, не несут ли подобные совокупления «соловья» с «лягушкой» надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа.

Несмотря на всю изощренность мастерства поэт двигает свою поэтическую мысль согласно тем внутренним закономерным толчкам, которые потрясают как организм вселенной, так и организм отдельного индивидуума. А разве не знаем мы закона о магическом притяжении тел с отрицательными и положительными полюсами.

Поставьте перед «лужей, которую напрудил мерин», «коровьим хвостом», «гонококом» и «мочей» знак—и+перед «солнцем», «зарей» и «соловьем», и вы поймете, что не из-за озорства, а согласно внутренней покорности творческому закону, поэт слил их в образе.

Два ритма.

... Что привело вплотную искусство к имажинизму? Разве не ускорившийся до невероятности ритм жизни?

Колоссальнейший пресс борьбы превратил водянистое тело в непроницаемый ком железа и бетона. Ряд научных открытий сократил расстояние и увеличил скорость, пополнил ум за счет чувства.

Что такое образ?—кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью. Когда луна непосредственно вправляется в перстень, надетый на левый мизинец, а клизма с розоватым лекарством подвешивается вместо солнца.

На этот раз искусство становится победителем. Оно уничтожило расстояние в то время, как жизнь его только сократила.

Образ не что иное, как философская и художественная формула. Когда ритм жизни напоминает пульс мятущегося в горячке, ритм в колеях художественной формы не может плестись подобно груженой арбе с мирно дремлющим возницей хохлом. Все искусство до наших дней напоминало подобную. картину.

Поэтому:

Если бы 10 февраля 1919 года группа поэтов и художников перед своим рынком, торгующим прекрасным, не развесила плакатов имажинизма и не разложила на лотках

бумаги и холста словесных и красочных продуктов чистообразного производства, то, несомненно, скажем, 10 февраля 1922 года этого бы властно потребовал сам потребитель художественного творчества.

В чреве образа.

Поэтическое произведение, имеющее право называться поэмой и представляющее из себя один обширнейший образ, можно сравнить с целой философской системой, в то же время совершенно не навязывая поэзии философских задач, а ряд вплотную спиной к спине стоящих образов—философскими трактатами составляющими систему.

Для вящей убедительности я считаю возможным процитировать из поэмы «Пантократор» С. Есенина место, почти удовлетворяющее колоссальным требованиям современного искусства:

Там за млечными холмами
Средь небесных тополей
Опрокинулся над нами
Среброструйный водолей.
Он Медведицей с лазури,
Как из бочки черпаком,
В небо вспрыгнувшая буря
Села месяцу верхом.
В вихре снится сонм умерших.
Молоко дымящий сад.
Вижу дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат.

Предельное сжатие имажинистской поэзии требует от читателя наивысшего умственного напряжения,—оброненное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь. Заключенное в строгую форму художественное целое, рассыпавшись, представляет из себя порой блестящую и великолепную, но все же хаотическую кучу—отсюда кажущаяся непонятность современной образной поэзии.

Рождение слова, речи и языка из чрева образа (не пускаясь в филологические рассуждения для неверующих по невежеству, привожу наиболее доступные образцы: устье—река=уста речь; зрак—зерно—озеро;—раздор—дыра и т. д. и т. д.) предначертало раз и навсегда образное начало будущей поэзии.

Подобно тому, как за образным началом в слове следует ритмическое, в поэзии образ является целостным только при напряженности ритмических колебаний прямо пропорциональной напряженности образа. Спенсер утверждает, что биение сердца влияет на ритмическое движение целой комнаты,—в той же степени перебой в одном образном звене заставляет звенеть фальшиво или прекрасно всю цепь поэмы.

Свободный стих составляет неот'емлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов.

Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с выпуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание, или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего россйского футуризма (Хлебников, Каменский). Характерно, что Андрей Белый,— единственная в символизме фигура, которая останавливает на себе внимание (я меньше всего говорю о Белом, как о поэте), сознавал это. В его «Символизме» вы найдете следующие строки:

> «ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка—нам пленительна форма этого упадка—в этом наша болезнь; мыльный пузырь—перед тем, как лопнуть, переливается всеми цветами радуги».

Мы благодарны Белому за эту трагическую откровенность в осознании того направления, которое уже сегодня имеет только историческую весомость.

Идол и гений.

... Каким же, спрашивается, мыслим мы себе поэта-гения?

Прежде всего: Вселенная для нас не детская, а поэт не ребенок, только что выучившийся говорить и упивающийся как своим пискливым голоском, так и словом, не потерявшим еще для него своего первородства и загадочности. Для ребенка слово живет со вчерашнего дня, т.-е.

с того момента, когда он впервые его произнес, и поэтому сегодня он чувствует в нем и теплоту и блеск образа.

На нас, которые хотя бы приблизительно, но все же знают истинный день рождения—слово,—первым делом выступает—тысячелетняя ржавь, стертость рисунка и холод обыденности ежедневного употребления, где прекрасное, став полезным, утратило все свои качества. Такое слово может быть прямым материалом для поэзии, но ни в коем случае не самоцелью и не самоценной величиной.

Повторяю: образная девственность слова утеряна. Только зачатье нового комбинированного образа порождает новое девство, но уже не слова звена, а мудро скованной словесно-образной цепи. Кузнец ее и есть поэт-гений.

Взор поэта не видит, а проникает, или видит то, что для других еще сегодня вне зрения (поводырь слепцов).

Поэт не повторяет имя, данное ранее, а называет заново, зачерпнув ковшом образа вино нового смысла.

Менее всего мы мыслим, подобно Пушкину, поэзию «глуповатой» и совершенно не представляем себе поэта глупым. Мудрому же творить «глуповатое» все равно, что печь, по-библейски, на кале лепешки, рассуждая: человек не свинья, все с'ест.

Более чуткие из старых поэтов провидели рождение образной поэзии. Новалис, подразумевая метафору, писал: «Поэты преувеличивают еще далеко недостаточно, они только смутно предчувствуют обаяние того языка и только играют фантазией, как дитя играет волшебным жезлом отца».

Пылающая фантазия—рождение нового образа. Имажинисты уже не играют волшебным жезлом отца, а, умело владея им, творят три чуда: раскрытия, проникновения и строительства.

Мистика и реализм.

Телесность, ощутимость, бытологическая близость наших образов говорит о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии. Опускание же якорей мысли в глубочайшие пропасти человеческого планетного духа—о ее мистицизме.

С одной стороны слышатся упреки в нарочитой грубости и непоэтичности нашей поэзии, с другой—в мистической отвлеченности.

Мы радостно принимаем упреки обеих сторон, видя в них верный залог того, что стрелки нашего творческого компаса правильно показывают Север и Юг.

Потому что: мистика только в том случае имеет оправдание, если корабль нашего глаза не совершает бесконечное и безнадежное плавание в сплошных молочных туманностях. Твердые береговые контуры конечной определенности—вот та надежда, которая заставила обрубить канаты и распустить паруса творческой мысли.

С другой стороны, погружение, прорывание земляных пластов реализма обещает на известной глубине серебряные струи мистического начала.

Мы совершаем оба пути ни мало не сомневаясь в их правильности. Ибо в конечном счете всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство)—реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм)—мистичен.

Май 1920 г. Анатолий Мариенгоф.

Буян-остров. Имажинизм.
М. 1920.

3. 2×2=5.

... Слово в руках науки, которая есть сгущение мысли, является понятием. Слово в руках искусства, которое есть расточение подсознательного, является образом. Поэтому философ может сказать: красные чернила, но для поэта здесь непоборимая коллизия.

Искусство, несмотря на его жизнерадостность, несомненно, имеет общее с болью. Только страданиям присущ элемент ритмичности. Соловей поет аритмично, нет ритма в грозе, нет ритма в движениях теленка, задравшего хвост по весеннему двору. Но ритмично стонет подстреленный заяц и ритмично идет дождь. Искусство сильное и бодрое должно уничтожить не только метр, но и ритм.

Индивидуализированное сравнение есть образ, обобщенный образ есть символ.

В каждом слове есть метафора (голубь, голубизна; крыло, покрывать; сажать, сад), но обычно метафора зарождается из сочетания, взаимодействия слов: цепь—цепь холмов—цепь выводов; язык—языки огня. Метафора без приложения переходит в жаргон, напр., наречие воров, бурлаков. Шея суши—мыс—это метафорично, но в разговоре бурлаков или в стихах символистов обычно говорится только шея, что является уже не метафорой, не образом, а иносказанием или символом.

Для символиста образ (или символ)—способ мышления; для футуриста—средство усилить зрительность впечатления. Для имажиниста—самоцель. Здесь основное расхождение между Есениным и Мариенгофом. Есенин, признавая самоцельность образа, в то же время признает и его утилитарную сторону—выразительность. Для Мариенгофа, Эрдмана, Шершеневича—выразительность есть случайность.

Для символизма электрический счетчик — диссонанс с вечно прекрасным женственным, для футуризма—реальность, факт внеполый; для имажинизма—новая икона, на которой Есенин чертит лик электрического мужского христианства, а Мариенгоф и Эрдман—свои лица.

Поэзия есть выявление абсолюта не декоративным, а познавательным методом. («Звуки строющихся небоскребов—гулкое эхо мира, шагающего наугад»—В. Шершеневич). Футуризм есть не поэзия, потому что он сочетание не слов, а звуков. Футуризм внес то, чего так боялся символизм: замену содержания сюжетностью. Игнорируя историю развития образа, футуристы сочетали звуки и понятия, и таким образом не противодействовали материализации слов.

Страх перед тем, что перегрузка образами и образный политематизм приведут к каталогу образов, есть обратная сторона медали: натурализм и философичность приводят к каталогу мнений и мыслей.

Символ есть абстракция, и на нем не может строиться поэзия. Образ есть конкретизирование символа. Имажинизм—это претворение разговорной воды в вино поэзии, потому что в нем раскрытие псевдонимов вещей.

В искусстве может быть отвергнуто все, кроме мастерства. Даже гений подчиняется этому требованию. Гений

замысла и не мастер творения в лучшем случае остается Бенедиктовым, в худшем—превращается в Андрея Белого. Для открытия Америки мало быть Веспуччи, надо еще найти плотника, который смог бы построить новый корабль.

Для того, чтобы прослыть поэтом мысли, вроде Брюсова, вовсе не надо особенно глубоко мыслить. Любое словосочетание может быть предметом столетнего размышления философов и критиков. Защищая содержание от нападения формы, старики отлично знают, что в поэзии смысл допустим лишь постольку, поскольку он укладывается в форму. «Великие мысли» поэтов обычно зависят от удачной рифмы или необходимости подчиниться размеру.

Единицей в поэтическом произведении является не строфа, а строка, потому что она завершена по форме и содержанию. Это легко проверяется при переводах. Читая прозаический дословный перевод стихотворения, всегда можно установить: где конец строки.

Разве не замечательно, что футуризм все время базировался на прошлом. Хлебников—это пережиток древнеславянских народных творчеств. Бурлюк вытек из персидского ковра. Крученых—из канцелярских бумаг. Имажинисты знают только одно: нет прошлого, настоящего, будущего, есть только созидаемое. Творчество не интуитивно, а строго взвешено на весах современности. Творчество не поккер, а строгий винт, где из случайной комбинации карт надо логически сделать самые мастерские выводы.

Во многих словах образ заключен в обратной комбинации букв (напр., парень—рабень), (раб, рабочий), веко—киво (кивать), солнце—лоснится. Вероятно, со временем, если поэты не смогут победить образом содержания, они станут печатать свои книги справа налево, для того, чтобы образ был очевиднее.

Несмотря на все видимые преимущества содержания над образом, образ не может исчезнуть и при какой-нибудь комбинации выявляется. Образ напоминает замечательную цифру 9, которая появляется всюду:

$2 \times 9 = 18$ $\quad$ $1 + 8 = 9$
$3 \times 9 = 27$ $\quad$ $2 + 7 = 9$
$4 \times 9 = 36$ $\quad$ $3 + 6 = 9$ и т. д.

Наука уничтожает умножением девять образа, но из произведения искусства всегда легко получить первоначальный образ сложением разбитого произведения.

Новому течению в искусстве нужно не только сказать новое слово с новом, но и новое слово о старом, пересмотреть это старое, и выбросить проношенные штаны. Вовсе не важно, что мы, имажинисты, отрицаем прошлое, важно: почему мы его отрицаем. Важно не то, что Христос говорил сбивчиво и что христианство—это сумма беспринципных афоризмов, а важно то, что Христос никогда не был преследуемым новатором, это был скромный рыбак, отлично уживавшийся с окружающим и делавший карьеру на буме своих учеников. Важно не то, что Пушкин и Языков плохи, важно то, что Пушкин плох, потому что он статичен, а Языков потому, что он суетлив.

Поэты никогда не творят того, «что от них требует жизнь». Потому что жизнь не может ничего требовать. Жизнь складывается так, как этого требует искусство, потому что жизнь вытекла из искусства. Когда сейчас от поэтов требуют «выявления пролетарской идеологии», это забавно, потому что забавна трехлетняя Нюша, «требующая» от матери права позже ложиться спать. Революция брюха всецело зависит от революции духа. Пора понять, что искусство не развлечение и не религия. Искусство—это необходимость, это тот шар, который вертится вокруг времени на прочной веревочке жизни. «Поэты должны освещать классовую борьбу, указывать пролетариату новые пути» кричат скороспелые идеологи мещанского коммунизма.—«Василий! Иди посвети в передней!».

История всего пролетариата, вся история человечества это только эпизод в сравнении с историей развития образа.

Футуризм красоту быстроты подменил красивостью суеты. Динамизм не в суетливости, а в статическом взаимодействии материалов. «За нами погоня, бежим, спешим!»—поет футуристическая Вампука. Динамизм вульгарный в нагромождении идей. Динамизм поэтический в смещении материалов. Не динамичен лаборант, бегающий вокруг колбы, но динамична тарелка с водой, когда в нее брошен карбит. В этом отличие футуристов от Мариенгофа. Футурист вопит о динамике и он статичен. Мариенгоф

лукаво помышляет о статике, будучи насквозь динамичен. От пристани современности отошел пароход поэзии, а футурист бегает по берегу и кричит: поехали, поехали!

Каждое десятилетие возникают в искусстве «мнимые модные величины». Рекламировали радий и 606, потом перешли на 914. Рекламировали мистический анархизм Блока, сказочность Городецкого, акмеизм. Сегодняшняя модная мнимая величина—пролетарское искусство.

Забудем о группе бесталанных юношей из Лито и Пролеткультов; не их вина, что этих юнцов посадили на гору: «сиди, как бог, и вещай».

Пролетарское искусство не есть искусство для пролетариев, потому что перемена потребителя не есть перемена в искусстве и разве тот же пролетариат с жадностью не пожирает такие протухшие товары, как Брюсова, Надсона, Блока, В. Иванова? Искусство для пролетария—это первое звено в очаровательной цепи: поэзия для деревообделочников, живопись для пищевиков, скульптура для служащих Совнархоза.

Пролетарское искусство не есть искусство пролетария, потому что творцом может быть только профессионал. Как не может поэт от нечего делать подойти к машине и пустить ее в ход, так не может рабочий взять перо и вдруг «родить» стихотворение. Правда, поэт может прокатиться на автомобиле, сам управляя рулем, правда, шоффер может срифмовать пару строк, но и то и другое не будет творчеством.

То, что ныне называется пролетарским искусством, это бранный термин, это прикрытие модной вывеской плохого товара. В «пролетарские поэты» идут бездарники, вроде Ясинского или Князева, или недоучки, вроде Семена Родова. Всякий рабочий, становящийся поэтом-профессионалом, немедленно фатально порывает со своей средой и зачастую понимает ее хуже, чем «буржуазный» поэт.

Необходимо, чтоб каждая часть поэмы (при условии, что единицей мерила является образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность, потому что соединение отдельных образов в стихотворение—есть механическая работа, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов; из

него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять. Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна. Попытка Мариенгофа доказать связность образов между собой—есть результат подоговоренности: написанные в поэме образы соединены архитектонически, но перестраивая архитектонику, легко выбросить пару образов. Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Н. Эрдмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же, как картина Якулова или Б. Эрдмана может висеть вверх ногами.

Ритмичность или полиритмичность свободного стиха имажинизм должен заменить аритмичностью образов, верлибром метафор. В этом разрушение канона динамизма.

Имажинизм не есть только литературная школа. К нему присоединились и художники, уже готовится музыкальная декларация. Имажинизм имеет вполне определенное философское обоснование. Одинаково чуждый и мещанскому индивидуализму символистов, и мещанскому коммунизму футуристов, имажинизм—есть первый раскат всемирной духовной революции. Символизм с головой увяз в прошлом философском трансцендентализме. Футуризм, номинально утверждающий будущее, фактически уперся в болото современности. Поэтический нигилизм чужд вихрю междупланетных бесед. Допуская абсолютно правильную предпосылку, что машина изменила чувствование человека, футуризм никчемно отожествляет это новое чувствование с чувствованием машинного порядка.

За пилью разрушений настало время строить новое здание. Футуризм нес мистерию проклятий и борьб. Имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим Радости, «где в гробе господнем дремлет смех». Познавание не путем мышления, а путем ощупывания, подобно тому, как «весна ощупывает голубыми ручьями тело земли». В имажинизме немыслим не только поэт слепец, как Козлов, но и читатель-слепец. Поймущий Тютчева, Бальмонта слепец не поймет реальных образов Мариенгофа, так же, как глухому чужда поэзия Бальмонта. Наши стихи не для кротов.

Радость в нашем понимании не сплошной хохот. Разве не радостен Христос, хотя, по Евангелию, он ни разу не

улыбается. В огромном университете радости может быть и факультет страданий. Если подходит к травинке человек, она былинка, но для муравья она великан. Если к скорби подходит футурист, она для него отчаяние. Для имажинизма скорбь—опечатка в книге бытия, не искажающая факта. Искусство должно быть радостным, довольно итти впереди кортежа самоубийц. Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка. Лозунги имажинистической демонстрации: образ, как самоцель. Образ, как тема и содержание.

Имажинизм идеологически ближе к символизму, чем к футуризму, но не к их деятелям. Символизм поклонялся богам прошлой вечности, футуризм разрушал их, имажинизм создает новые божества будущего, из которых первым является он сам.

Если, с одной стороны, прав Мариенгоф, восклицая: «Граждане Дуп, меняйте белье исподнее!», то, с другой стороны, правы Есенин и Шершеневич, когда первый пишет: «Зреет час преображенья... И из лона голубого, широко взмахнув веслом, как яйцо, нам сбросит слово, с проклевавшимся птенцом», а второй взывает: «Люди, рассмейтесь, а я буду первый в хороводе улыбок, где сердца простучат; бросимте к чорту скулящие нервы, как в воду кидают пищащих котят».

Ломать грамматику.

Пешковскому.

В «нет никаких законов»—главный и великолепный закон поэзии.

В самом деле: «Поэзия есть возвышенное сочетание благородных слов, при чем эти слова сочетаются таким образом, что ударяемые и неударяемые слова гармонично и последовательно чередуются»,—писал благородный дедушка русской поэтики, Ломоносов. Что уцелело от этого пафосного определения?

Дон-Кихот русской поэтики А. Потебня (известно, что Веселовский или Белый только Санчо Пансы) когда-то сказал: «Совершенствование наук выражается в их разграничении относительно цели и средств, а не в смешивании; в их взаимодействии, а не в рабском служении другим».

С неменьшим успехом это применимо к искусствам. Чем независимее искусство от другого искусства, тем больше энергии уходит в непосредственное изучение того материала, с которым ему приходится оперировать.

Еще до сих пор аристократы глупости изучают звуковую природу слова, подсчитывают число ускорений у Пушкина, создают трехдольные паузники, или, наконец, с упорством онаниста подсчитывают звуковые повторы и параллелизмы. Это все равно, что, желая изучить психологию крестьянина, вымерять число аршин ситца на платьи его бабы. Более смелые откинули от слова все, кроме слова, как такового, следят с восхищением образ слова.

Всякому ясно отличие образа слова от содержания слова, от значения слова, от идеи слова. Однако, вряд ли все с очевидностью задавались вопросом: каково взаимоотношение между образом слова и местом слова во фразе? Другими словами: есть ли образ слова величина постоянная или переменная. А это выяснение особенно важно в наши дни, когда в чередовании и последовательности образов откинут правильный размер образологии, и воцарен вольный порядок образов.

Как любопытный пример: в китайском языке «тау» означает «голова», но не голова, как верхушка человеческого тела, а голова, как нечто круглое. «Син» значит и сердце, и чувство, и помыслы. Но сочетание «синтау» обязательно «сердце», ибо от тау идет образ округлости, а от син внутренности. «Жи» значит день; но образ округлости, переходя от тау к жи, влечет за собою то, что «житау» значит дневная округлость, т.-е. солнце.

Образ слова в китайском языке тесно зависит от лучевого влияния соседних слов.

Наши корни слов, к сожалению, уже слишком ясно определяют грамматическую форму. Это не нечто самовоспламеняющееся, это не органическое самородящее вещество. Это только калеки слов грамматических. Потому что «виж» это уже глагол, ибо существительное «вид», да еще глагол определенного числа и лица. Наши корни это дрова, осколки когда-то зеленого дерева.

Но и в них есть возможность воздействия, есть способ превращения того обрубленного образа, который гниет в них.

Слово, орущее:

— Долой метрику стиха, долой ходули смысла и содержания!—вырвавшееся из тюрьмы идейности, тщетно пытается ныне в прериях стихотворения разбить кандалы грамматики, оковы склонений, спряжений, цепи синтаксической согласованности.

«Как теперь далее брать отец мать больной любить ты группа относительно сердце внутренности сказать один сказать»,—это не бред Крученых; это дословный перевод китайского: «жукин тсие на фуму тунгнгай нимен ти синтшанг све и све», что значит: теперь далее, переходя к горячо любящему вас сердцу родительскому, скажем о нем пару слов.

Что общего? Из анархической вольницы возникает организованное войско путем взаимовлияний образов одних слов на соседние.

К сожалению, русский язык слишком завершенный, не допускает такой фантастики. Закованный в латы грамматики и, главное, грамматических форм и согласований, каждый русский оборот напоминает рыцаря в тяжелой броне, который еще мыслим на коне, но слезши с коня, являет пример черепаший и условно безобразный, вроде символиста, пишущего амметрическим стихом.

Слово на плоскости—вот пошлый идеал нынешнего поэтического обихода, монета выражений и любовных романсствований. Ныне встает из гроба слово трех измерений, ибо оно готово мстить. На великолепных плитах вековой гробницы слова—русской литературе—иные безобразники уже учредили отхожее место Достоевского и Челпанова.

Плоскостное слово ныне постепенно, благодаря освещению образом, начинает тремериться.

Глубина, длина и ширина слова измеряется образом, смыслом и звуком слова. Но в то время, как одна из этих величин—смысл—есть логически постоянное, два других переходные, при чем звук внешне переходное, а образ органически переходное. Звук меняется в зависимости от грамматической формы, образ же меняется об аграмматическую форму.

Когда-то Хлебников пытался найти внутреннее склонение слов. Он доказывал, что «бок» это есть винительный падеж от «бык», потому что бок это место, куда идет удар, бык—откуда он идет. Лес это место с волосами, а «лыс» без волос. Он хотел доказать невозможное, потому что образ не только не подчинен грамматике, а всячески борется с ней, изгоняет грамматику.

В самом деле, в русском языке образ слова находится обычно в корне слова, и грамматическое окончание напоминает только пену, бьющую о скалу. Изменить форму этой скалы пена не может, ибо не скала рождена пеной, а пена есть порождение скалы.

Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться новый образ. Испуганная беременная родит до срока. Слово всегда беременно образом, всегда готово к родам.

Почему мы—имажинисты—так странно на первый взгляд закричали в желудка современной поэтики: долой глагол! Да здравствует существительное!

Глагол есть главный дирижер грамматического оркестра. Это палочка этимологии. Подобно тому, как сказуемое—палочка синтаксиса.

Слово — это осел, ввозящий Христа образа в Иерусалим понимания. Но ведь осел случайный аксессуар Библии.

Все, что отпадает от глагола (прилагательное, как среднее между существительным и глаголом; наречие, причастие), все это подернуто легким запахом дешевки динамики. Суетливость еще не есть динамизм.

Поэтому имажинизм, как культуртрегерство образа, неминуемо должен размножать существительные в ущерб глаголу. Существительное, существенное, освобожденное от грамматики или, если это невозможно, ведущее гражданскую войну с грамматикой—вот главный материал поэтического творчества.

Существительное это тот продукт, из которого приготовляется поэтическое произведение. Глагол—это даже не печальная необходимость, это просто болезнь нашей речи, апендикс поэзии.

И поэтому началась ревностная борьба с глаголом; многочисленные опыты и достижения Мариенгофа (Магдалина,

Кондитерская солнц), Шершеневича (в «Плавильне Слов», в «Суламифь Городов») и др., наглядно блестяще доказали случайность и никчемность глагола. Глагол—это твердый знак грамматики: он нужен только изредка, но и там можно обойтись без него.

Существительное уже окрашено изнутри; но все вокруг лежащие слова дают смешение красок, есть слова дополнительного слова. Однако, в большинстве случаев, соседние согласованные слова не изменяют окраски, а только и лишне повторяют лейт-слово.

Поэтому так радостно встретить каждую неправильность грамматики, каждую аграмматичность.

Где дикий крик безумной одноколки,
Где дикий крик безумного меня.

Вторая строчка, слегка диссонирующая в грамматическом отношении, так очаровательно и трогательно прекрашивает всю архитектурную ведомость строки.

По тому же принципу, по которому футуристы боролись против пунктуации, мы должны бороться против пунктуации архитектурно-граммагической: против предлогов.

Предлог урезывает образ слова, придавая ему определенную грамматическую физиономию. Предлог это глашатай склонений. Уничтожение неожиданности. Рельсы логики. Предлог это добрый увещеватель и согласователь слов.

Если союз сглаживает ухабы, то предлог лишает меня слова. Он вырывает глыбу образа из рук и заменяет ее примизанным и благовоспитанным мальчиком. Долой предлог еще более естественно и нужно, чем долой глагол.

Если глагол пытается дешевкой пленить деятельность образного существительного, то прилагательное изображает и живописует заложенное в существительном. Оно является зачастую той лопатой, которая из недр земли выкапывает драгоценные блестки. Основное преимущество прилагательного перед глаголом в том, что прилагательное не подвержено изменению по временам. Как бы скверно ни было прилагательное, мы не должны забывать благородства его крови.

Прилагательное—ребенок существительного, испорченный дурным обществом степеней сравнения, близостью к глаголу, рабской зависимостью от существительного. Прилагательное не смеет возразить ни числом, ни падежом, ни родом существительному, но оно дитя существительного, и этим сказано многое.

Прилагательное это обезображенное существительное. Голубь, голубизна,—это образно и реально; голубой—это абстрагирование корня; рыжик лучше рыжего; белок лучше белого, чернила лучше черного. И поэт, который любит яркость и натуральность красок, никогда не скажет: голубое небо, а всегда: голубь неба; никогда—белый мел, всегда—белок мела.

И у современного языка есть несомненная тяга к обратному ходу: прилагательное уже пытается перейти в существительное обратно.

Портной, ссыльный, Страстная, Грозный, насекомое, приданое—разве это не существительное, имеющее грамматически прилагательную флексию. Да разве, наконец, само слово «прилагательное» не есть существительное? Есть целый ряд слов прилагательных, уже перешедших в существительное, другие только переходят (заказное).

Существительное есть сумма всех признаков данного предмета, прилагательное лишь один признак. Прилагательное, живописующее несколько признаков, будет существительным, но с прилагательною формою.

Это мы ясно видим, хотя бы из того, что к массе прилагательных уже приставляются новые прилагательные, подчеркивающие одну сторону данного прилагательного. Напр., резвая пристяжная, ходкое прилагательное и т. д.

Ближе к глаголу (изменение по временам) причастие. Но и оно, как отошедшее от глагола, иногда переходит в прилагательное, а более смелые даже в существительные (напр., раненый, мороженое и т. д.).

Протяните цепи существительных, в этом правда Маринетти, сила которого, конечно, не в его поэтическом таланте, а в его поэтической бездарности. Но Маринетти силен своим правильным пониманием материала, и только сильная целевая приторность заставляет его уйти от правильного. Маринетти, потерявший когда-то фразу: «Поэзия есть ряд непрерывных образов, иначе она только бледная немочь»,

фразу, которую все книги имажинистов должны бы носить на лбу, как эпиграф, уже требовал разрушения грамматики. Однако, он требовал не во имя освобождения слова, а во имя большей убедительности мысли.

Все дороги ведут в Рим—грамматика должна быть уничтожена.

Существительное со своим сыном—прилагательным и пасынком—причастием требует полной свободы.

Театр требует освобождения от репертуара, слово требует освобождения от идеи. Поэтому не прав путь заумного языка, уничтожающего одновременно с содержанием и образ слова.

Не заумное слово, а образное слово есть материал поэтического произведения. Не уничтожение образа, а поедание образом смысла—вот путь развития поэтического слова.

Роды тяжелые, и мы, поэты, посредники между землею и небом, должны облегчить слову этот родовой период.

Смысл слова заложен не только в корне слова, но и в грамматической форме. Образ слова только в корне. Ломая грамматику, мы уничтожаем потенциальную силу содержания, сохраняя прежнюю силу образа.

Поломка грамматики, уничтожение старых форм и создание новых, аграмматичность,—это выдаст смысл с головой в руки образа.

Причастие будущего, степени сравнения от неизменяемых по степеням слов, несуществующие падежи, несуществующие глагольные формы, несогласованность в родах и падежах,—вот средства, краткий список лекарств застывающего слова.

Необходимо придать словам новое значение, чтоб каламбуры уничтожили смысл, содержание. Разве это не ясно на таких примерах, как: «мне страшно войти в темь», «мне страшно некогда», «пришла почта», «почта находится на углу».

Иногда суффикс придает род слову. Пример: шляпа и шляпка, из которых второе слово всегда знаменует дамскую, женскую шляпу.

Необходимо помнить всегда первоначальный образ слов, забывая о значении. Когда вы слышите «деревня», кто, кроме поэта имажиниста представляет себе, что если деревня, то значит все дома из дерева, и что деревня, конечно, ближе к древесный, чем к село. Ибо город это есть нечто огороженное, копыто копающее, река и речь также близки, как уста и устье.

Надо создавать увеличительные формы там, где их грамматика не признает. У нас есть только «лавка», надо вместо большая лавка, говорить лава, вместо будка—буда (вроде: дудка—дуда); миска—миса или мис (лис).

Будем образовывать те грамматические формы, которые в силу того, что их не признает грамматика, будут аграмматичны. Слово «стать» имеет только родительный (стати). Надо писать стать, стати, статью и т. д. Вокруг «очутится», «очутишься» появится «очучусь» и др., рядом со «смеюсь» «боюсь», «ленюсь» будут смею, бою, леню; выявим к жизни образные ничок, босик, нагиш, пешок из безобразных ничком, нагишом, пешком. Даже «завтра» запрыгает по падежам: за расстегнутым воротом нынча волосатую завтру увидь.

Дребезг, вило не хуже, чем дребезги и вилы, ворого образнее, чем ворота. Мы будем судорожно искать и найдем положительную степень от «лучший» и сравнительную от «хороший», именительный от «мне» и дательный от «я». «Я побежу» от «победить» ждет поэта.

Все эти новые формы, вызванные к жизни, как оружие против смысла, ибо смысл и содержание шокированы этими странными родами, заполнят скоро страницы книг и строки имажинистов.

Победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания тесно связаны с поломкой старой грамматики и с переходом к неграмматическим фразам.

Кубизм грамматики—это требование трехмерного слова. Прозрачность слова клич имажинизма. Глубина слова—требование каждого поэта.

Мы хотим славить несинтаксические формы. Нам скучно от смысла фраз: доброго утра! Он ходиг!.. Нам милы своей образностью и бессмысленностью несинтаксические формы: доброй утра! или доброй утры! или он хожу!

Бесформенные слова мы яростно задвигаем по падежам: какаду, какада, какаде, какаду, какадою!

Подобно тому, как прилагательные движутся по родам: синий, синяя, синее, мы хотим властно двинуть по

родам прилагательно-существительные: портной, портная, портное; насекомый, насекомая, насекомое.

Некогда Брюсов описался и сказал: все каменней ступени! Это первый и единственный проблеск у него. Но не будем смущаться тем, что не нам принадлежит честь в первый раз образовать степень сравнения от некоторых прилагательных. Их еще много, нетронутых и поджидающих!

По словам теоретиков грамматики, наречие есть выражение признаков, т.-е. другими словами: наречие может относиться или к глаголу или к прилагательному. Но так как мы глубоко уверены, что тяга прилагательных к существительному очень велика и все усиливается, будем надеяться, что до тех пор, пока наречие не исчезнет совершенно, оно может употребляться при существительном с неменьшим успехом, чем при прилагательном или глаголе. Скучно писать: скучно пишет, и гораздо сочнее: скучно писатель; однообразно и монотонно: поразительно красивый, и ярче: поразительно красота. Частично эта форма уже употребляется. Говорят, напр., «он очень человек», «он очень мужчина».

Времена глаголов не особенно твердо связаны грамматикой. Эта аграмматичность об'ясняется, ибо все надо об'яснить, живостью речи! Характерное об'яснение! Во имя этой живости речи сочетание: «иду я вчера по улице и смотрю», мы возводим в принцип. Долой согласованность времен! Долой согласованность лиц: «прикажи он, я бы исполнил», мы заменим, как правило, прикажите он, и я бы исполним! Или: я пойду вчера и наверное увидел!

Тысяча человек идет; тысяча человек идут—глагол не знает: кого ему слушаться. «Как поссорился Ив. Ив. с Ив. Ник.», на самом деле, читается «как поссорились». Все шатко! Все колеблется и лепится в форме трех измерений.

Народ иногда даже допускает полную несогласованность рода: каналья ушел, калика перехожая, судья неправедная. Почему же, «для живости», «для образности» не мог я сказать: «огромная море»?

Необходимо создать формы: светаю, сплюсь, вечереешь, морозю, дремлешься, мне веселится, мне смеется, помощи не приходила.

Необходимо, наконец, создать причастие будущего по принципу: придущий, увидящий, пропумящий.

«Мое фамилье пропумящий векамн»—вот образец аграмматической фразы подлинно поэтической речи.

Постепенно, благодаря отпаду глагола, неорганизованности, как принципа, образов, стихи имажинистов будут напоминать, подобно строкам Сен-Поль Ру Великолепного, некий календарь или словарь образов. Этим не след смущаться, ибо лирический соус, такой привлекательный для барышень вербицко-северянинско-бальмонтовского стиля, не есть еще необходимый аксессуар поэзии. Я даже склонен думать, в ущерб своей личной оценке, что чем меньше лирики, как принципа, тем больше лиризма в образе.

Вот этими строками разрываю себя и все написанное до сих пор мною, и кидаю в небытие. Потому что, не помышляя о новой Америке, вижу, как по течению признания заплываю в затон смысла и «глубоких идей».

Ныне ищется новый сплав поэтических строк; ясно, что последовательность, периодичность, согласованность и архитектура здания в провал обращены. Ослепительная пустота на месте всех определений; углубленно-осмысленный нуль на месте всех завоеваний, и вот уже скоро, устав от барабанного зова исканий, слабые духом провозгласят поный возврат к интимному тихому песнопению.

Когда на морозе тронуть пальцем замерзшее железо,—но обжигает; также легко спутать регресс с прогрессом, также легко поддаться на удочку возвращения к реставрированной надсоновщине, которое мы наблюдаем теперь. Волки волчий облик потеряли и гаер-арлекин снова начинает балахониться под Пьерро.

Надо меньше знать!—вот принцип подлинного поэтастера. Или, вернее: надо знать только то, что надо знать.

От современной поэзии нет ожогов, есть только приятная теплота. Эта теплота должна перейти в жар. Для этого надо вырвать философию, соблазняющую нас. Надо перейти к огню образов. Надо помнить трехмерность слов, надо освободить слово, надо уничтожить грамматику.

Так подбираю я вожжи растрепавшихся мыслей и мчу никуда свой шарлатанский шарабан.

Февраль, 1920. Вадим Шершеневич.

2×2 = 5.
„Листы имажиниста". М. 1920

4. ИМАЖИНИСТИКА.

...Ныне в век городов—осминогов, в век локомотивов, автомобилей и аэропланов, перед современными художниками вырос очень и очень сложный вопрос передать в стихах и на картинах быстро движущие машины, передать наше нервное и сумбурное восприятие жителей Нью-Йорка, Чикаго, Лондона, Парижа или Москвы. Чтобы передать динамическое восприятие людей XX века нужно...

Нужно по строго-научному методу выделить из средств художественного творчества только то, что соответствует современному восприятию.

Экспериментальная психология должна научно разрешить все вопросы о динамичности нашего восприятия и нашего мышления. По-моему, отныне предметом исследований экспериментальной психологии должен быть вопрос о динамичности нашего восприятия. Психологи-экспериментаторы должны изучить динамику нашего восприятия в цифрах, в формулах и законах. Они должны в первую очередь установить, какие виды троп наиболее соответствуют нашему современному восприятию, так как тропы всегда были наиболее сильным, художественным средством для передачи максимума динамического восприятия в каждой эпохе.

Если наше восприятие изменяется с каждой новой культурно-исторической эпохой, то и тропы тоже должны изменяться от Гомера до нас. Психология должна экспериментально установить, какие виды троп соответствуют Гомеру и какие—нам.

Конечно, современная экспериментальная психология находится еще в детском периоде. Пока что проблема измеримости психических явлений, несмотря на труды Вебера, Фехнера, Гельмгольца, Вундта, Амента, Дельбефа, Штумфа, Эббингауза, Липпса, Челпанова и мн. др., находится в зачаточном состоянии. Теперь еле-еле измеряются только грубые первичные ощущения. Теперь не может быть и речи об измеримости целого комплекса ощущений—восприятия. Значит, теперь нельзя никак измерить тропу. Но я уверен, что очень скоро психологи- экспериментаторы будут иметь возможность сравнивать интенсивность каждой тропы. Психо-

экспериментализм теперь накануне точного измерения высших психических процессов. Психо-физика и психо-физиология скоро будет изучать какой силы раздражение и возбуждение вызывает тот или иной вид троп.

Я уверен: психологи-экспериментаторы в лишний раз научно докажут, что статистический подсчет троп в моей «Тропологии» и все мои выводы относительно количественной и качественной эволюции троп соответствуют действительности. Не только статистически, но и экспериментально установят, что такие вымирающие виды троп, как параллелизм сравнений и сравнительный период, растянутые на несколько десятков слов, соответствовали неподвижному, неуклюжему, спокойно-уравновешенному, примитивному восприятию Гомера. Наоборот, краткое сравнение, состоящее из одного или двух-трех слов, наиболее соответствует нашему нервному, скачкообразному современному восприятию.

Имажинисты не должны совсем пользоваться и не пользуются отживающими видами троп. Они культивируют краткое сравнение. Они, употребляя только краткое сравнение, смогут достигнуть того максимума, когда буквально в каждом слове будет заключаться тропа. Краткое сравнение, как самый компактный образ, занимает первое место по своей интенсивности.

Пока, что ни в языкознании и ни в психологии совершенно не исследован вопрос о тропах. Еще теперь в науке господствует не научное (именно—ненаучное) мнение, что: «Существенное свойство троп заключается в их живописности и наглядности.

«Тропы есть такие слова, такие выражения и такие обороты речи, которые возбуждают в воображении читателя наглядное представление или живой, картинный образ предметов, явлений, событий или действий.

Задача троп состоит в том, чтобы об'яснить неизвестное через известное».

В языковедении вопрос о тропах разработан не лучше, чем в школьных учебниках теории словесности. Даже такие ученые, как Потебня и Веселовский, не далеко ушли от школьно-элементарного понимания сущности троп.

По Потебни, образ есть нечто более простое и ясное, чем об'ясняемое и цель образности есть приближение образа

к нашему пониманию, иначе образность лишена смысла, образ должен нам быть более известен, чем об'ясняемое им. (Основные положения его капитального труда «Из записок по теории словесности»).

Тропа есть самое сильное средство динамической репродукции представлений.

Репродукцией представлений в психологии называется процесс возобновления тех ощущений, которые когда-нибудь были в нашем сознании вследствие непосредственного возбуждения органов чувств и которые снова возникают в памяти даже в отсутствии внешних, вызывающих их раздражений. Представление, это воспроизведенное ощущение. Наши ощущения сохраняются в сознании и перерабатываются в представления. Если бы ощущения бесследно исчезали бы вслед за прекращением внешнего раздражения, то не было бы никакой душевной жизни.

Представление всегда слабее, бледнее, бестелеснее, чем ощущение. Например, наше представление о лесе гораздо слабее, чем непосредственное восприятие леса. Но представление по своей интенсивности может только приближаться к ощущению, однако никогда его не достигая.

И как раз сущность тропы в том, чтобы наиболее интенсивно репродукцировать ощущения. Чем сильнее и оригинальнее сравнение, тем отчетливее возникают представления в нашем сознании. Вполне законно требование имажинистов: каждая художественная тропа обязательно должна быть нова и оригинальна. Ведь самое острое и сильное ощущение, это ощущение новизны. Каждая тропа, как каждый глоток крепкого кваса, должна бить в нос. Повторенное сравнение не только плагиат, но и глупость. Имажинисты не боятся неестественных, рискованных, натянутых сравнений, ибо абсолютно все сравнения (даже классические Пушкинские сравнения) одинаково неестественные и рискованные—они боятся только повторенных сравнений. Не должно быть деления на естественные и неестественные сравнения: есть только сравнения слабые и сильные, новые и неновые.

Уже Потебня говорил, что образность слова равна его поэтичности. Слово же как таковое (по моему — необраз, или истертый образ) теперь в современном сознании не вызывает никаких представлений. Сколько раз поэт теперь

не будет повторять «ужас, ужас или печаль, печаль», все равно не произведет никакого впечатления: я ничего перед собой не вижу, кроме только слов об ужасе или печали. Наши классики, очень редко употреблявшие образы, своим постоянным употреблением одних и тех же слов, как печаль или ужас, отучили нас чувствовать за словом ужас или печаль реальный ужас и реальную печаль. Слово печаль или ужас не вызывает в сознании современного человека представление печали или ужаса.

Таково наше современное восприятие.

Теперь оригинальный художественный образ необходим. И чем больше будет троп в предложении и чем неожиданнее будут образы, тем динамичнее будет репродукция представлений. Насыщность стихов образами прямо пропорциональна динамичности нашего восприятия. Имажинистский принцип максимального количества троп дает возможность найти предел интенсивности нашего восприятия.

Максимальное количество троп принесло два новых принципа—политропизм и монотропизм.

Когда буквально в каждом слове заключена тропа, то средь кучи образов может один образ противоречить другому и даже больше—одна часть образа может противоречить другой части. Но имажинисты не боятся катахрезы. В имажинистской фразе не может быть подразделения на основную тропу, на тропу первого, второго и третьего порядка. В одном и том же предложении каждая тропа не может углублять и расширять какую-нибудь основную тропу. Наоборот, каждая тропа, как самостоятельное целое, совершенно не связана с соседними тропами. Политропизм, это максимум неожиданности и новизны в комбинациях образов. Политропизм соответствует скачкообразному, нервному восприятию современного горожанина. Ибо, политропизм доводит напряженность восприятия до предела, до эрекции.

Например, у В. Шершеневича:

На небосклон белков зрачок лунов,
Стосвечной лампочкой ввернут.

Зрачок находится под перекрестным огнем сразу двух сравнений—сравнений с луною и электрической лампочкой.

Но на ряду с политропизмом должен расшириться метод монотропизма. Монотропизм, это полный, точный, симме-

трично развернутый на обе части образ. Только через монотропизм можно достигнуть точности и твердости рисунка в образе.

У А. Кусикова:

Подбитым галченком клюется
В ресницах скупая слеза.

Или, например, про пень:

Так в глубокую тайну корнями засев,
Молча, молча он думу сулит.

У Шершеневича:

Кога взгляд любовника прыгнет
Как сквозь обруч клоуна, сквозь уста.

У всех этих образов между сравниваемым и сравнивающимся стоит знак равенства.

Японская поэзия в течение целых двенадцати столетий от классических поэтов своего национального расцвета VII и VIII века Хитамаро и Акахито до настоящего времени создавала образцы образов по красоте своих твердых линий.

Теперь, когда даже Бальмонт начал избегать стереотипных троп и когда каждый начинающий поэт пишет новыми и сильными тропами, теперь не достаточно, чтобы тропа была новая. Теперь важно степень ее оригинальности, важно ее качество. Критерием оригинальности тропы может служить степень ее трудности по достижению. Тропология установила скалу технических трудностей для различных категорий троп. Сравнивать абстрактное с абстрактным или даже с конкретным во много раз легче, чем сравнивать конкретное с абстрактным или с конкретным. Конкретное (вернее материальное, вещественное, ограниченное определенным пространством и твердой формой), как, например, самовар или тротуар, сравнить через конкретное—самое трудное.

Тогда же абстрактное понятие, как, например, любовь или футуризм, сравнивать с конкретным—очень легко. Сравнить абстракцию «футуризм» можно одинаково легко с чем угодно—с деревенским франтом, с пильским крокодилом, с Казбеком, с шкафом, с горящим домом и т. д., нужно только придать сравнению чисто-внешнюю, механическую, логическую связь. Сравнивать же конкретные предметы, как стул или самовар, очень и очень трудно: число

возможных сравнений слишком не большое. Количество сравнений конкретного через конкретное обычно считается единицами (есть такие трудные для сравнения конкретные предметы, что для них имеется не больше двух или трех возможных сравнений), а количество сравнений абстрактного через конкретное измеряется тысячами. Многие газетные фельетонисты и литературные критики давно выработали такой яркий, образный слог, что чуть не буквально в каждом слове скрыта тропа. Но этот «газетный имажинизм» не имеет почти никакой ценности. Они обычно сравнивают абстрактные понятия с чем-нибудь конкретным.

Футуристы наполняют свои произведения, главным образом, такими элементарными тропами, в каких абстрактные понятия вроде жизнь, душа, любовь, счастье, печаль и т. п. сравниваются с чем-нибудь конкретным.

Имажинисты не употребляют абстрактных образов, они употребляют только конкретные образы.

У А. Кусикова:

И месяц золотым бумерангом взметнувшись,
Возвращался с поля за бугор.

Или:

В скворешник глаза зрачков скворцы
Все тащут с солнц и с лун соломки.

У В. Шершеневича:

Штопором лунного света точно
Откупорены пробки окон из домов.
Мол носа расшибет прибой высоких щек.

Или:

И складки губ морщинами гармошки.

До сих пор был только эклектизм образов. Отныне должно быть единство образов. Не должно быть случайных образов. Все образы должны быть об'единены кругом монистического приятия действительности через выдержанность образов или из какого-либо жизненного уклада или из какой-либо духовной области.

Нервные, разбросанные образы у Вадима Шершеневича об'единены психологией урбанизма, а образы Востока и Корана у Александра Кусикова об'единены каким-то нео-суфизмом (особенно, в его «Коевангелиеране» и «Аль-Кадре»).

Единство троп, это их полное единообразие. Но, конечно, единообразие троп не может быть однообразием троп. Однообразие троп бывает только у плохих мастеров, которые из-за отсутствия новых тем и новых подходов к старой теме начинают сравнивать какой-нибудь зрачок то с одним, то с другим, то с третьим (и так до бесконечности, до тошноты), или какую-нибудь луну то с гусем, то с уткой, то с лебедем или то с головой, то с волосами, то с глазом, то с ухом, то с носом, со ртом (и так без конца, чуть не на всю жизнь).

Итак:

Для современного художника слова нужны:

1. Максимальное количество троп, когда буквально в каждом слове заключена тропа.
2. Бойкот вымирающих видов троп, троп-дегенератов.
3. Обязательная новизна и оригинальность каждой тропы.
4. Политропизм и монотропизм.
5. Конкретный образ вместо абстрактного образа.
6. Единство троп.

Но все-таки имажинизм профанам будет казаться условной транскрипцией, какой-то проповедью говорить каждое слово обязательно с ужимкой.

Ипполит Соколов.

Имажинистика. Орднас. 1921.

5. ИМАЖИНИЗМА ОСНОВНОЕ.

Основа литературной школы, как и всякого направления в искусстве, принцип формальный: определенный творческий метод. Принцип тематического об'единения—сельская поэзия, урбанизм, пролетарская поэзия—случайный второстепенный элемент литературной школы, так как прежде всего поэт есть мастер.

Для поэта, как и для всякого мастера, прагматически существует только форма. Дело воспринимающего находить содержание в произведении искусства...

Методом имажинизма в поэзии является композиция образов, фоном для которой служит творческая интуиция, творческий инстинкт мастера.

Важно не одно только количество нагроможденных в беспорядке образов, как это часто бывает у наших многочисленных последователей и подражателей. В произведениях наших вместо механической смеси образов их химическое соединение, некий организованный сплав.

Для иллюстрации один пример из химии. Формула сернистой кислоты H_2SO_3. Прибавьте один атом кислорода, получится H_2SO_4,—формула серной кислоты. Как видите, только от одного лишнего атома кислорода получилась серная кислота, тело, обладающее иными качествами, чем сернистая кислота. Итак: количество при известных условиях переходит в качество.

Нечто подобное наблюдается и в области поэзии. Стихи А. Пушкина, стихи символистов или футуристов построены, как ряд силлогизмов, как рассуждение или повествование с определенной фабулой. Случайное присутствие нескольких образов в стихотворении не изменяет основы его. Основа, представляющая из себя логическую цепь или развитие определенной фабулы, совершенно иная, чем в имажинистической поэзии.

Итак: имажинизм явление новое по существу.

Поэзия имажинистов по своей форме близка к некоторым новейшим частушкам русским и татарским. Сходство заключается в том, что ряд впечатлений внешнего мира и ряд внутренних переживаний фиксируется слагателем частушки без всякой логической связи. Эти разрозненные лепестки и клочья листьев об'единяет определенное лирическое волнение поэта, вовлекая их в сферу свою.

Иллюстрирую татарскими частушками:

Отвори в саду ворота,
Чтобы солнце охватило цветы.
Глазами смотрю на всех,
А сердце видит тебя одного.

Или:

В чугунном котле
Варится наша пища.
Птице не залететь туда,
Где побывает солдатская голова.

Как видите, здесь тот же алогизм, как и в поэзии имажинистов...

Кроме того, поэзия имажинистов насыщена до предела образами, в частушках такой насыщенности не наблюдается.

Основное в поэзии—композиция образов. Весь прочий материал поэзии—евфонию, ритм—мы считаем второстепенным, подчиненным композиции образов.

Естественно: мы отвергаем существующий метр и ритм...

Ритм должен выявлять соответствие и взаимоотношение образов.

Определенная, в течение многих столетий сложившаяся строфика не только не обязательна, но убийственна для поэта. Для каждого произведения следует найти особое, свойственное духу данного произведения, строфическое настроение.

Произведение, созданное в тех строфических формах, какие поэт изобрел для данного словесного организма, живой цветок. Произведение в форме сонета или рондо, цветок гербаризированный.

Едва заметное музыкальное касание одного слова с другое дает воспринимающему больше, чем фанфары старых точных рифм.

Особым покровительством имажинистов пользовались до сих пор рифмы составные и обратные, рифмы и ассонансы на разноударные слова.

Значительное внимание уделяется также амебам, которыми изобилуют наши стихи.

Из существенных свойств современной поэзии с неизбежностью вытекает смерть глагола: поэзия образна, глагол безличен, поэтому глаголу нечего делать. Иногда в конструкции фразы глагол отсутствует, и вы чувствуете только аромат отсутствующего глагола. Или ощущаете привкус глагола, которого не существует в языке, который следует еще изобрести.

Есть уже несколько произведений, написанных без единого глагола. Глагол у имажинистов в роли жалкого приживальщика: если он присутствует, его почти не замечают.

Отсутствует, о нем мало беспокоятся. И только иногда, в хорошем расположении духа, считают нужным снизойти до него...

В имажинизме природа лирики совершенно изменилась. Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность.

Лирическое волнение, как текучая лава, по выходе из вулкана—души поэта—застывает: рождается образ.

Появился новый вид поэзии—некий синтез лирического и эпического.

Чистая лирика, как понимали ее раньше, умерла. Эпос давно умер. Кризис драмы окончился ее смертью.

Жива только лирика. Есть только новая форма лирики. Эпос и драма, если они хотят жить, должны найти новые формы.

Мы предвидим в общих чертах те формы, какие примет новый эпос и драма.

Эпос следует вбросить в прозу. При чем в прозе главное—это развитие фабулы сложной и многообразной. В прозе характер события или героя выявляется в процессе головокружительной кинематографической смены фактов...

В драме слово должно играть второстепенную, чисто служебную роль. Следует дискредитировать торжество литературы в театре, слово подчинить свободному жесту актера...

Отдаленный источник формы подлинного драматического искусства: русская народная драма и comedia del'arte.

Вещи, чуждые друг другу, вещи, находящиеся в различных планах бытия, поэт соединяет, одновременно приписывая им одно действие, одно движение. Рождается многоликая химера.

Отвлеченное понятие облекает в плоть и кровь: выявляется образ нового существа, которое предстает, как видение, как галлюцинация осязания. Преследует вас, как «безумья пес».

Поэт и жизнедатель и убийца: он сам выбирает или тот или другой путь.

Мечтой художника химеры взнесены на высоту. И в тишине и в холоде безлюдья они окаменели.

Мы, имажинисты, сбросили с высоты каменных химер, и вот они в дневном свете корчатся на городской площади, удивляя и шокируя зевающую толпу...

Вещи мира мы принимаем только как материал для творчества. Вещи мира поэт пронизывает творческой волей своей, преображает их или создает новые миры, которые текут по указанным им орбитам.

Поистине имажинизм есть совлечение покровов с слова и тайны.

И то, что обычно мыслится как призрачное, мистическое, потустороннее—в имажинистической поэзии освещено светом единого мира, напоено «животной неизреченностью»...

Все чувства наши обострены до крайних пределов и смешаны. Одно чувство переходит в другое: возникают какие-то новые возможности восприятия, иная сфера переживаний.

Так, у С. Есенина ощущение солнечного света переходит в осязание:

Ныне
Солнце, как кошка,
С небесной вербы
Лапкою золотою
Трогает мои волоса.

У А. Кусикова изощренное восприятие уходящего дня:

На цыпочках день уходит,
Шепелявит листва в зарю.

Или восприятие ветра:

Дрогнет и стучится мне в окно котенок—
Предосенний ветер—с перебитой лапкою,

А. Мариенгоф на слух воспринимает городскую темь:

Медленно с окраин ночь—
Дребезжащий черный фиакр.

У В. Шершеневича восприятие ландшафта на вкус:

Как сбежавший от няни детеныш—мой глаз
Жрет простор и зеленую карамель почек.

У И. Грузинова касание света и звука, как двух родственных стихий, проникновение одной стихии в другую:

Росы шафранной пелена.
И замирает потный день.
Дебелой жницею луна
Глядит сквозь щели шалаша.
Покорны бытию ночному
Померкли окна деревень.
Лишь писк промокших лягушат
Шевелит лунную солому.

Имажинизм—поэзия космическая. Ощущение космического нудит и повелительно требует установить отношение к самой отдаленнейшей из звезд, установить отношение к самому отдаленнейшему болиду, блуждающему в небесных полях...

Осознаю себя, как звено, соединяющее прошедшее с будущим, как зерно, прорастающее из земной почвы настоящего в небо будущего.

Мною эстетически изжит Город хамов и мещан.

Я не могу эстетически оправдать тот Город, перед которым преклоняются Верхарн, Уитмэн или Маринетти.

Я, современный поэт, одержим соблазном ока, тем соблазном ока, о котором говорил Учитель и, на исходе второго тысячелетия, Уольтер Патер.

Для моего изощренного зрения невыносима дикая смесь красок и линий современного Города.

Этот лупанар красок и линий следует подчинить воле художника и поэта.

Канаты из бурой копоти и дыма, канаты, за которые подвешены к облакам фабрики и заводы, следует рассеять колоссальными веерами цвета небесного шелка.

Но не о тишине Афинской говорю я, не о тишине древней Эллады говорю я. Античное, Христианское, Западное узко мне.

Мы, имажинисты, зачинатели новой эпохи в искусстве и жизни, мы вестники духовной революции, вестники небывалого цветения душевно-духовных сил человека, человека как цельной творческой личности.

Мы такие же вольные и великолепные, истонченные и разбойные, как деятели эпохи Возрождения—Луиджи Пульчи, Пьеро Аретино, Бенвенуто Челлини.

Мы исходная точка наступающего Ренессанса.

Иван Грузинов.

1920 июнь.

„Имажинизма основное". Имажинисты.
Москва. 1921.

6. ПОЧТИ ДЕКЛАРАЦИЯ.

Два полюса: поэзия, газета.

Первый: культура слова, т.-е. образность, чистота языка, гармония, идея.

Второй: варварская речь, т.-е. терминология, безобразность, аритмичность и вместо идеи: ходячие истины.

Всякая культура имеет своего Аттиллу. Аттиллой Пушкинской эпохи был Писарев. Свержение Писаревщины—подвиг российских символистов. Трудолюбивые реставраторы убили почти четверть века на отмывание кала гениального варвара с прекрасных мумий Пушкинского воображения. Уже в двадцатых годах нашего века «Медный Всадник» опять столь дерзко сиял на своем пьедестале, что многим казалось лишь мистической фантасмагорией то безнравственное время, когда ложем ему служила мусорная яма.

Наши дряхлеющие педагоги из «Весов» могли спокойно дремать в кожаных гробах своих многоуважаемых кресел: бурса, студенты и передовая интеллигенция из пивных на Малой Бронной, словом, все то, что до самозабвения и с чувством гражданского подвига орало и пело:

Из страны, страны далекой,
С Волги матушки широкой,
Собрались мы сюда,
Ради вольного труда.

Все это уже научилось отличать булыжник от мрамора и благородную матовую поверхность червонного золота от

хамского блеска чищенной меди. Казалось, что место окончательно расчищено и подготовлено к приходу великих стихотворцев.

Ждали гениев.

Знали по «истории искусств», что сверхчеловеки действуют сокрушительно и революционно, что «чернь» их оплевывает и что «от гениальности до безумия—один шаг».

В результате, из опаски оплевать гениев, ловких шарлатанов принимали за предтеч и посредственных реформаторов этимологии и синтаксиса за литературных Мессий.

Трудно было не попасться на удочку. Явившиеся действовали по Диогеновым рецептам. Великий циник говорил: «Если кто-нибудь выставляет указательный палец, то это находят в порядке вещей, но если вместо указательного он выставит средний, его сочтут сумасшедшим».

Было лестно прослыть безумцами и так легко.

Декаденты пели сладенькими голосочками:

Я ведь только о б л а ч к о –
Видите плыву.

Футуристы басили, как христоспасительские протодиаконы:

Хотите, —
Буду безукоризненно нежный,
Не мужчина, о б л а к о в штанах!

Что же это, как не средний палец вместо указательного.

Или, говоря языком литературным, не самый обыкновенный плагиатик, только слегка прикрытый, от нескромных, но подслеповатых глазок критики, фиговым листочком.

Воистину были замечательные времена. Даже в Алексея Крученыха, публично демонстрирующего симфонии своего катаррального желудка, начинали веровать наивные Чуковские и апостольствовали о «дырбул — щиле», как о новой вере своего поколения.

Десять смутных лет пережило Российское искусство. Наконец, в 1919 году под арлекинскими масками пришли еще одни. На их знамени было начертано: словесный о б р а з. Знамя требовало оружия для своей защиты. Пришлось извлечь его из церковных арсеналов.

Опять перед глазами сограждан разыгрывалась буффонада: расписывался Страстной Монастырь, переименовыва-

лись московские улицы в Есенинские, Ивневские, Мариенгофские, Эрдманские и Шершеневичевские, организовывались потешные мобилизации в защиту революционного искусства, в литературных кафе звенели пощечины, раздаваемые врагам образа; а за кулисами шла упорная работа по овладению мастерством, чтобы уже без всякого ёрater через какие-нибудь 5—6 лет, с твердым знанием материала эпох и жизни, начать делание большого искусства.

Спрашивается: как-же в 1923 году понимают имажинисты свои задания?

Будем говорить о нашей поэзии. Вот краткая программа развития и культуры-образа:

а) Слово. Зерно его—образ. Зачаточный.

б) Сравнение.

в) Метафора.

г) Метафорическая цепь. Лирическое чувство в круге образных синтаксических единиц—метафор. Выявление себя через преломление в окружающем предметном мире: стихотворение—(образ третьей величины).

д) Сумма лирических переживаний, т.-е. характер—образ человека. Перемещающееся «я»—действительное и воображаемое, образ второй величины.

е) И, наконец, композиция характеров—образ эпохи (трагедия, поэма и т. д.).

Имажинизм до 1923 года, как и вся послепушкинская поэзия, не переходил рубрики «г»; мы должны признать, что значительные по размеру имажинистские произведения, как-то «Заговор дураков» Мариенгофа и «Пугачев» Есенина, не больше, чем хорошие лирические стихотворения.

Пришло время, либо уйти и не коптить небо, либо творить человека и эпоху.

В условиях большой работы, усвоенный нами ранее метод расширяется новыми для нас формальными утверждениями. В имажинизм вводятся, как канон: психологизм и суровое логическое мышление. Футуристическое разорванное сознание отходит в область «милых» курьезов. Малый образ теряет федеративную свободу, входя в органическое подчинение образу целого.

И еще, как форма, как закон: романтическое осознание настоящей эпохи и перенос современного революционного

сознания на прошлые эпохи, если пользуешься ими как материалом.

То, что в нашей статье несколько раз было упомянуто имя великого стихотворца девятнадцатого столетия, отнюдь не означает имажинистского движения вспять. Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина. Мы умышленно принимаем за отправную точку вершину расцвета, а не подошву упадка (Некрасов) российской поэтической культуры (и тут злосчастное подразделение: декаданс, акмеисты и Леф—это цивилизация прекрасного).

1 июня 1923 года Москва.

„Гостиница для путешествующих в прекрасном". Русский журнал. № 2. Москва 1923.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ.

1. ХАРТИЯ ЭКСПРЕССИОНИСТА.

1. «Сегодняшний день есть день величайшего торжества». (Слова Поприщина).

Когда мы, экспрессионисты, совершаем героическую вылазку, в русской поэзии все спокойно, как на Шипке.

2. На братской могиле поэзии вместе с символизмом и акмеизмом похоронен футуризм, презентизм, имажизм и евфуизм *).

3. Группа имажистов пыталась сдвинуть левую поэзию с мертвой точки. Но имажизм не отдельная литературная школа, а лишь только технический прием. Имажизм—не сегодняшний, а вчерашний день. Имажизм в 1919 году—анахронизм. Его расцвет был уже в 1913—15 году. Классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков достигли такой высоты, что после 1915 года можно только им подражать, но нельзя их продолжать (доказательство: хотя бы вирши сегодняшних имажистов). И даже—больше: с точки зрения имажизма нынешняя группа имажистов—псевдо-имажисты. Они—газетные имажисты: их имажизм не дороже имажизма газетных фельетонистов. Они не имажисты, а гиперболисты. Весь этот «имажизм»—спекуляция на невежестве публики. То, что имажисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм. Конец лже-имажистам! Вульгаризаторы имажизма больше не существуют (конечно, идейно, а не физически).

4. Великий футуризм, вождем которого в Италии был Маринетти, в Англии—Эзра Поунд, во Франции—Гильом Аполлинэр и в России—Владимир Маяковский, теперь великая навозная куча. Русский футуризм умер лишь потому,

*) Евфуист И. Соколов – весна 1919 года.

что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. Каждая фракция культивировала какую-нибудь одну сторону футуризма. Чистокровные маринеттисты, классики имажизма — Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков были Дон-Кихотами одного голько образа. Кубисты Крученых и Хлебников во имя языка будущего разрушали только наш похабный синтаксис и нашу похабную этимологию. Центрифугисты-ритмисты Бобров и Божидар довели вопрос ритма до головокружительной высоты. Эхист-евфонист Золотухин довел свою виртуозность в области концевого созвучия, кажется, прямо до шарлатанства. Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты—образ, кубисты—новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты—ритм и евфонисты—рифму и ассо—диссонанс.

5. Мы, экспрессионисты, не отрицаем никого из наших предшественников. Но один имажизм, или один кубизм, или один только ритмизм нам узок. Мы хотим об'единить работу всех фракций русского футуризма. Экспрессионизм—синтез всего футуризма. Но мы не будем нео-футуристами. Нам дороги не столько достижения футуризма, сколько его традиции.

6. В нашей поэтической индустрии нужна революция способов производства—вот наша цель. Мы должны попотеть над уборкой мусора старого ритма, старой строфики и старой евфонии.

Мы хотим:

а) в себе вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского, и прийти к новому хроматическому стихосложению. Все старые стихосложения были построены на экспираторной (выдыхательной) основе звука, а не на его музыкальной высоте. Новое хроматическое стихосложение будет построено по строго-математическим схемам 40-нотного ультра-хроматического звукоряда—и - е - а - о - у не только с диэзами и бемолями, но с quartièse'ами и quartmoll'ями (введены четвертные тона).

в) создать полистрофику и

с) достигнуть высшей евфонии.

Наши лбы должны быть хорошими таранами для пробития бреши в старой поэтике. Мы не должны быть теми революционерами, которые кричат: «Да здравствует Константин и его жена конституция».

7. Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что хотели, но не могли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления.

Только мы, экспрессионисты, найдем maximum экспрессии нашего восприятия.

8. Экспрессионизм, чорт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм.

9. К самим себе: Не бойся, малое стадо, ибо Отец ваш благоволил дать вам Царство (Лука, 12, 32).

Экспрессионист И. Соколов.

Биографическая справка: экспрессионизм родился в голове И. Соколова; таинство крещения получил 11 июля 1919 года *на эстраде Всероссоюза поэтов.*

И. Соколов. 19. Осень. 19.

Бунт экспрессиониста.

2. БЕДЕКЕР

по экспрессионизму.

Куда плывете вы? Когда бы не Елена
Что Троя вам, одна, ахейские мужи
О. Мандельштам. „Камень"

Моя первоначальная теоретическая схема экспрессионизма, как исключительно синтеза всех достижений четырех течений русского футуризма, давно оказалась для нас узкой.

Экспрессионизм, как течение под знаком максимума экспрессии, не будет только одним синтетизмом, а будет еще и европеизмом и трансцендентизмом.

Мы, экспрессионисты, желая достигнуть максимума экспрессии:

во-первых) мы — синтетисты: синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке и т. д. Мы синтезируем в поэзии—все достижения четырех течений русского футуризма (имажизма, ритмизма, кубизма и евфонизма), в живописи—достижения футуризма Боччони и Руссоло, кубизма Пикассо, Брака, Дерена, Татлина и Пуни, рондизма Иоганна Брендвейса, нео-примитивизма Шевченко, лучизма Ларионова, дивизионизма Евреинова, симюльтанизма Делонэ, синхронизма Моргана Русселя, супрематизма Малевича и Пикабиа, имажизма Уиндгэма Люиса и цветодинамоса Грищенко, в театре—устремления Крэга (и Хевези), Мейерхольда, Евреинова, Миклашевского, Комиссаржевского, Волконского, В. Иванова, Рейнгардта, Дельсарта, де-Буэлье, Клоделя, Фукса, Роллана, Керженцева, Таирова и Маринетти, в музыке—достижения нео-классиков Танеева, Глазунова, Василенко и Рахманинова, импрессионистов Дебюсси, Равеля, Делажа, Роже Дюкаса, модернистов Штрауса, Регера, Шенберга, Скрябина, Стравинского, Прокофьева и Гнесина и футуристов—Рославца и Лурье. Мы пока что предел техницизма;

во-вторых) мы — европеисты. Конечно, мы хотели быть и стали европейцами. Если экспрессионизм будет синтетизмом, то он будет и европеизмом. Экспрессионизм, это новая Европа. Через 10—15 лет все Бальмонты и Брюсовы вымрут, как вымерли хандозавры эоценкайнозойской эры. Они вымрут—и, рассуждая совершенно об'ективно, кто-то должен их сменить по самым простым законам биологии. Кто-то же должен быть новой, молодой Европой. И мы, экспрессионисты, утверждаем, что нет сейчас никого, кроме нас, кто бы правильнее понимал самый ход всего исторического процесса. Экспрессионизм родился под знаком пан-футуризма и Ренессанса XX века и в то же время экспрессионизм родил пан-футуризм и Ренессанс XX века. В нашем сознании произошла грандиозная геологическая катастрофа, страшный сдвиг вековых философских и научных напластований (в сравнении Мессинская катастрофа—пустяк), и моя мысль колеблется, как стрелка сейсмографа. Если книжечка резолюций и постановлений III Всероссийского С'езда Профессиональных Союзов или приказа № 1042 от 22 мая 20 года Главного Управления Путей Сообщения о восстановлении паровозного хозяйства сделали целую историческую эпоху, то и моя агитлистовка «Ренессанс XX века» открывает новую историческую эпоху.

в-третьих) мы—трансцендентисты, мы—нумениcты.

Мы хотим познать нумен (да, когда бы не Елена, что Троя нам одна).

Экспрессионизм есть трансцендентный натурализм. До нас поэзия была феноменалистична. Но самое главное—наше познание нумена не фраза, а реальное просто техническое достижение. Конечно, нумен нам нужен не для нашей карьеры.

Существует «вещь в себе» Канта, «атма» «Веданты» индусов, «идея» Платона и «мировая воля» Шопенгауера.

Не существует «феномен», «Майя», «мир теней» и «мое представление».

Бытие человека трехмерное (по Минковскому—четырехмерное). Но, может быть, на самом деле, существует не 3 или 4 измерения, а 20 или 30 измерений. Мы не представляем бытие с пятью измерениями так же, как мы не можем представить одно или двухмерное бытие.

У человека 5 или 6 чувств (шестым чувством будет или цветной слух А. Рэмбо, или световой запах Бодлера, или вкусовой слух Гюисманса). Но может быть, нужно не 5 или 6 чувств, а тоже 20 или 30 чувств, чтобы познать до конца предметы. Мы не представляем бытие с 10 или 15 чувствами так же, как мы не представляем бытие совершенно без зрения или без моторного чувства.

Казалось бы, что никогда и ни за что человек не проникнет в трансцендентное даже ни на шаг.

Но все-таки нужно познать вещь в себе, существующую помимо нашего чувственного знания, нужно познать вещь в подлиннике, а не в виде суб'ективного образа.

У нас есть чувство конца, чувство последних глубин.

Интеллектуализм, с методом абстракцирования (трансформации наших ощущений в представления и понятия) совершенно попусту и с двумя формами (время и пространство) и двенадцатью категориями чувственности по Канту, дает возможность человеку «через» разум с его неподвижным и безжизненным пространственным подходом и научными навыками абстрактного мышления приспособиться в окружающей среде, но преподносит вместо реальной действительности недвижную, искусственную, схематически-абстрактную псевдо-действительность. Трансцендентальное познание

вещей не есть еще сама вещь. Чувственные (апостериорные) качества вещей нашего транссуб'ективного плана бытия, как цвет, поверхность, звук, вкус и запах и нечувственные (априорные) формы рассудка, систематизирующие наши разрозненные ощущения, одинаково не принадлежат самим вещам, а являются результатом только психических процессов познающего суб'екта. Абстракция же есть только орудие полезного действия, а не чистого знания. Прагматически было необходимо даже смешение реальности и разума, вещи и представления вещи. Но в дни краха интеллектуализма только через Бергсоновскую интуицию можно понять непосредственную и последнюю действительность в ее первичной чистоте, а не в абстрактных извращениях. Интуитионизм познает абсолютную вещь саму по себе при помощи первоначального постижения внутри самого человека его «я» (его непосредственные данные сознания, как самую доступную, единственную, неоформленную абстракциями реальность), а затем уже проникновения в самую суть всех предметов. Постигаемое непосредственно лишь в интуиции без всяких абстрактных схем есть истинная реальность. Между «Я» и «не-Я» теперь стоит знак равенства. Если интеллект через абстракцию познавал отношения между вещами (количественность), то интуиция познает саму вещь (качественность). Не Гуссерль и не Коген, а Бергсон освободил гносеологию от физиологизма и психологизма. Гносеологизм Бергсона впервые в истории философии есть теория знания, а не теория познавания. Бергсон первый раз'единил время и пространство: отныне время не протяженность, а чистая длительность. Время (и весь иррациональный поток жизни) нельзя измерять, а можно только переживать. Бергсонизм, это нео-метафизицизм, нео-биологизм (с нео-витализмом) и гипер-волюнтаризм. Бергсонизм изменил не только интеллектуальную деятельность человека, но и его психофизиологическую организацию. Когда я вчувствовался в «Творческую эволюцию» Бергсона, то потекла вся моя жизнь по Бергсону, как-то по иному, даже с физиологической точки зрения.

Анти-интеллектуализм возник во Франции не без влияния работ энтомолога Фабра об инстинкте насекомых и не без влияния психологической школы, основателями

которой был ученик Тэна Рибо и его последователи Бинэ и Жанэ, создавшие не логику интеллекта, а логику чувств и даже, наконец, логику бессознательных и полусознательных психических процессов.

Когда по Бергсону нумен переживается или «созерцается», то все бергсонианство очень близко до без предела глубинной мудрости величайших древне-индусских Вед (от Ригведы до Веданты), Сутр, Упанишад и Аранияк, к трансцендентному символизму всего индо-арийства. Бергсонизм, это возрождение арийского мироощущения, о котором мечтали индологи и Пауль Дейссен, и Чемберлен.

Антирационализм бергсонианства по своему существу, а не по терминологии, соприкасается, с одной стороны—к алогизму китайских таоистов и факиризму индийских иогов, с другой—к внутреннему опыту окультистов Блаватской, Безант, Папюса, Лидбитера и Седира и антропотеософов Р. Штейнера, Моргенштерна и А. Белого, с третьей—к религиозной метафизике Р. Ойкена и мистицизму Соловьева, Бердяева, Эрна, Е. Трубецкого и Рачинского.

Новое человечество, может быть, в течение 2-х тысячелетий будет исповедывать бергсонианство вместо умершего христианства.

Анри Бергсон—экспрессионист.

А мы экспрессионисты-бергсонисты.

Между прочим, французские бергсонисты Ш. Пеги и М. Баррес, конечно, экспрессионисты.

Наш трансцендентизм не теоретический (как у Декарта, Спинозы, Бекона, Гоббса, Локка, Лейбница, Беркли, Юма, Фихте, Шеллинга, Шлегеля и Гартмана) и не этический (как у элеатов, схоластиков, отчасти у некоторых нео-кантианцев), а психо-физиологический, инстинктивный.

Трансцендентный мир, это не суб'ективный мир чисто личных грез или наркотических фантазий, а это новый об'ективный мир высшего порядка.

То, что раньше казалось трансцендентным, теперь после экспрессиониста Бергсона стало атрансцендентным.

Экспрессионизм—это не та идиотская погоня молодых поэтиков во что бы то ни стало прилепить к себе ярлык

нового звучного «изма», чтобы как-нибудь прикрыть убогость своих виршей (сейчас вспыхнула эпидемия новых «измов»). Экспрессионизм стал уже мироощущением и миропониманием.

Мы по новому увидали мир.

Конечно, все видели, как яблоки падают с деревьев, но один только Ньютон открыл закон всемирного тяготения.

Ипполит Соколов.

„Бедекер по экспрессионизму". 1920.

БИОКОСМИЗМ.

БИОКОСМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА.

(Пролог или градус первый.)

Пред нами великие задачи—и потому мы опрокидываем ходячие верования, идеи, и нам, как восставшим против предрассудков, уже обязано будущее. Меньше всего нам свойственно чувство почтительности, нам ничуть не импонирует величие натуральной необходимости. Наш первый и последний враг—равновесие натурального порядка. Разве есть сребренники, за которые мы предали бы, как Иуда, во власть необходимости наше бытие, этот мир, в котором живем,—букет цветов, который вдыхаем?

Мы утверждаем, что теперь же в повестку дня необходимо во всей полноте поставить вопрос о реализации личного бессмертия.

Пора устранить необходимость или равновесие натуральной смерти. Ведь всякий закон есть выражение только временного равновесия тех или других сил. Лишь стоит ввести силы новые или из'ять часть сил действующих—и данное равновесие (гармония) нарушится. Если двинем силы, цель которых реализовать бессмертие—то эти силы, как бы другие им ни противодействовали, смогут нарушить равновесие смерти и явить равновесие бессмертия. Ведь, прежде всего к равновесию бессмертия стремится каждая жизнь.

В повестку дня мы включаем и «победу над пространством». Мы говорим: не воздухоплавание—это слишком мало,—но космоплавание. И космическим кораблем, управляемым умудренной волей биокосмиста, должна стать наша земля. Нас слишком шокирует то, что земля, точно коза на привязи у пастуха—солнца, извечно каруселит свою орбиту. Пора иной путь предписать земле. Да и в пути других планет не лишне и уже время вмешаться. Нельзя же оставаться только зрителем, а не активным участником космической жизни.

И третья наша задача—воскрешение мертвых. Наша забота—о бессмертии личности во всей полноте ее духовных и физических сил. Воскрешение мертвых—это восстановление в той же полноте ушедших в гроба. При этом мы отнюдь не впадаем в трясину религии или мистицизма. Мы слишком трезвы—и религии и мистике об'являем войну.

Таков наш биокосмизм. Он, несомненно, величайшая дерзость. Но великое и дерзкое оскорбляет, и мы уже видим глухую и явную ненависть—ведь биокосмизм принижает все идеи, все идеологии. Но мы оптимисты, а не безумцы. Безумцы те, кто хочет сделать людей свободными и превосходными вне биокосмизма. Они подобны Робеспьеру, который начал желанием осчастливить человечество, и пришел к мысли истребить его. Всякая идиллия о «счастьи на земле» вне биокосмизма—вреднейшая иллюзия, начало чудовищной тирании.

Пред нами величайшие задачи. Но разве у нас постные или мрачные физиономии, как у монахов или диктаторов? У нас уже иная психика. На биокосмических путях мы чувствуем себя необычайно, просто и весело, превосходя в этом смысле счастливейшего киренаика Аристиппа. Подобно мальчику, который катит обруч, мы творим биокосмическое. Улыбчиво и радостно мы реализуем бессмертие, зовем на кладбища и беззаботно готовы на верфи биокосмических кораблей.

Мы креаторы. Нами уже основан «Креаторий биокосмистов». Для невежественных мозгов креаторий звучит, как крематорий—и они, пожалуй, правы. Нам, действительно, необходимо сжечь слишком многое, если не все. Ведь биокосмизм начинает совершенно новую эру. Вся предшествующая история от первых проявлений органической жизни на земле до солидных потрясений последних лет—это одна эпоха. Это—эпоха смерти и мелких дел. Мы же начинаем великую эру—эру бессмертия и бесконечности.

Какова же наша эстетика?

Наша эстетика—не вывод из наблюдения, регистрации и анализа имеющихся форм. Описательная эстетика, не-

смотря на все присущее ей значение, не может быть в то же время предписывающей эстетикой. Всякая попытка ее в этом направлении есть необоснованный выход из присущей ей области, есть узурпация несвойственных ей прав. Ведь невозможно путем установления того, что есть, предписать то, что желательно или может быть.

Наши основные понятия стиля вытекают из биокосмического идеала. Это наш метод и масштаб наших оценок. Мы не можем взять эстетику символистов или футуристов не только потому, что они изжиты и отходят в прошлое, но потому что у нас есть свой критерий. У нас также нет желания сунуть свой нос в какую-либо филологическую или стилистическую мышеловку. Нам ничуть не импонируют ни Потебня, ни Веселовский, ни Погодин и подобные им. Центр нашего внимания не историческая или психологическая эстетика, но эстетика телеологическая. Еще в меньшей мере, чем старые предрассудки, нас могут смутить полуграмотные построения сегодня.

Вот вопрос о форме и содержании. Что прежде и что важнее? Мы не можем сказать, что содержание все, а форма ничто. Придавать же значение голько форме, значит обнаруживать отсутствие элементарного научно-философского образования. Идея имманентна форме, но форма не всегда равновелика ей. Форма часто противоречит идее, последней присуща не одна форма. Но дело не в этом. Нас мало занимает этот старинный спор (о форме и содержании) эпохи немецкой идеалистической философии и слишком наивно повторяемый в наши дни. У нас совершенно новая аксиома.

Вопрос не в примате формы или содержания, но в моем отношении к форме и содержанию. Прежде всего, гордая независимость творчества.

Наш стиль?

Наш стиль начинается не с отдельного слова, хотя бы и художественно-конкретного, но с ряда слов. Центр нашего внимания не отдельные слова, но ряды слов, не столько этимология, сколько синтаксис. И потому: творчество словесных рядов—разнообразие сочетаний их элементов.

Мы творим не образы, но организмы. Образ слова базируется на внешнем зрении, на поверхности. Образ—

только впечатление, только описание, и потому он недостаточен. Образы, если они не об'единены—только хаос. Здоровый путь творчества лежит от образа к ряду. Ставить для поэта образ во главу угла—значит впадать в колею регресса, итти не вперед, а назад. Ряд же есть начало космоса. Мы не образоносцы, но рядотворцы.

Но разве мы пренебрегаем словами или все они для нас одинаковы? Одни слова мертвы, в других чуточку мигает жизнь и только изредка попадаются краснощекие слова. Мы любим ядреные слова и оживляем слова мертвые. Но воскрешение слова не в раскрытии первичного образа его, но, скорее, в ловком подборе префиксов и суффиксов. Кроме того, нас интересуют личины слов, нас привлекают слова, как оборотни, как маскарад.

Слово убегает от своего первоначального смысла, отрывается, надевает личину. Но слово, как личина, полнее всего оживает в ряду слов. И чем искуснее ряды, тем выразительней слова. Ряды расцвечают слова, заостряют их, упружат, разнообразят. Творческая воля креатора заставляет слова в ряду бывать по иному. Слова в ряду—это форма, меняющая об'ем и содержание, тут одно и то же слово попадает на разные полки. В ряду слова играют конкретным, как мячами. Творчество словесных рядов—это преображение и воскрешение слов.

Кроме того, мы беременны новыми словами. Так, мы предчувствуем междометие встающего из гроба человека. Нас ждут миллионы междометий на Марсе и на других планетах. Мы думаем, что из биокосмических междометий (в широком смысле) родится биокосмический язык, общий всей земле, всему космосу. (Это, конечно, не эсперанто, последний—пустая затея, даже язык дикарей неизмеримо выше эсперанто, потому что органичен.) Для нас крайне важны и выразительные свойства глагола. Разве мы, подобно футуристам, можем ограничиться только неопределенным наклонением? Мы слишком определенны и актуальны, и нам слишком мало даже четверки наклонений. Десятки и сотни наклонений! Нам необходимо наклонение космоса и наклонение бессмертия!

Наш стиль начинается рядом. Ряд—это прямая или кривая, вычерчиваемая ходом творческого духа. Но ряд еще

не метр. Метр—это внешняя схема, биокосмический дух вообще не укладывается в нее. Биокосмический дух вычерчивает иную схему. Как поэты, мы имеем в виду ряды, построенные: на биокосмическом ритме, который гелеологичен, на жесте, на интонации, на мимике, на весе, на темпе и на температуре. Мы враги всякой данной стабилизации в языке. Нам нужен новый синтаксис, построенный на параллельности, пересечении, параболичности биокосмических рядов. Нам нужны предложения, творимые по принципам геометрии. Ведь грамматика только неудавшаяся математика. Мы решили быть Лобачевским в грамматике.

Мы рядотворцы, но ряды для нас только живые клетки для творимых организмов. Художественный организм—наша крайняя цель. Он не есть только аггрегат рядов, но живое целое, в котором одни части кооперируют с другими. Слово в ряду, помимо своего содержания и содержания, обусловленного местом в ряду, в художественном организме оплодотворяется и расцветает более сложным—весом всего художественного организма. И все характерные признаки ряда в полной мере улавливаются, воспринимаются только в контексте, в художественном организме. Последний пульсирует и дышит, улыбается и хохочет, как совершеннейшая тварь. В нем наша высшая цель и глубокий смысл.

Смерть не устает, она ежесекундно вершит свое гнусное дело, казнит живущих. Поэт-биокосмист—это борец и певец в таборе восставших против смерти и против диктатуры пространства. О бессмертии и космическом полете, о воскрешении мертвых творит свои живые организмы поэт-биокосмист. И ему ли быть идолопоклонником, когда он должен разрушить все капища и алтари. Ему ли хлюпать в болоте мелких дел, отсиживать канцелярские часы или торговать побрякушками, когда он должен разворотить тупые мозги, чтоб посеять в них зерна биокосмизма. Ему ли быть спокойным и бродить с закрытыми глазами, когда даже пятки его должны быть вооружены телескопами. Ему ли хныкать и дремать в колее меланхолии, когда его зовет величайшее творчество, о котором не грезил еще ни один творец, ни одна самая горячая голова.

Мы, биокосмисты, неразлучны в нашем движении. Но мы, как соратники, сходимся прежде всего у великой цели.

Но у каждого из нас свой индивидуальный путь. В биокосмизме, как нигде, креатор может развернуть свои личные бездны. Так, лично я имею в виду, между прочим, перечеканку типов, прошедших сквозь тысячелетия (адаптация), в частности—типов зверья. Типы зверья выше типов человеческих. Ведь и божеству было превосходнее представать в образе зверином, а не человеческом. Бог, воплотившийся в зверя, выше бога вочеловечившегося, Апис больше Иисуса. Центральным в зверье, Саваофом, является Петух. Ведь недаром последними словами Сократа были слова о Петухе. Также велик и Конь, раскрытый мною в «Евангелии от Кобылы», которое выше Евангелия от Иоанна. Нет высшей похвалы для человека, как сравнить его с конем. Так в сказке «Еруслан Лазаревич» находим: «Ивашко—сивый конь». Свой сборник «Жеребец» (1919 г.) я посвящаю так:

В знак нашего совместного р капья,
Под смех тупых и гаденьких пигмеев,
Стихеты эти в ясли сыплю я
Тебе, мой друг, каурый конь Зикеев.

Не менее велик интуитивный мудрец Пес:

...Что Бергсон? у него слепые глаза—
Не философ, а просто ерундит.
Я говорю: учитесь у Пса,
Вот первейший великий интуит.
Только ему развязан мешок
Незримо кругом наследивших тайн.
Берите у Пса бесплатный урок,
Став на четвереньки, изрыгайте лай.

Или—заплеванный, униженный и оскорбленный лик Свиньи:

Разве свинья супоросная
Не величайшее чудо?
Нежно вымя ее и розово,
Как утреннего неба сосуд..
. . . . . .
...Разве на вымя не похожа
Звездная чаша млечная?
И там и тут—все то же.
И вымя такое же вечное ..

Заметьте, тут прием двуколейности, что характерно биокосмических организмов. А вот из поэмы (?) «Луна»

...И лишь теперь,
Когда иное тесто
Курьерит на иных дрождях,

Увидел он,

что мяч земной и мал, и слишком тесен,
что дух в биокосмических путях...

Замечу только, что здесь даны ряды, как намеченная бесконечность (строки 1 и 4). Они могут бы сведены до одного звука и умножены до $+\infty$

Богатство рядов обусловливается прежде всего инди дуальным богатством креатора, у которого высоко разв Sprachgefühl. Наша цель—за пределы языка, но пока б космическое мы разрешаем в пределах данного языка. мы уже творим ряды, как прорыв в космос, прорыв в смертие: ряды, как прорывы языка, как выход из языка

В заключение пролога замечу о вульгаризации, к со лению неизбежной для биокосмизма. Испорченные тео тиками «пролетарского искусства», не ведая личного стоинства и честности, иные виршисты подхватывают на великие идеи—и всячески треплют их. Правда, в смы пропаганды биокосмизма, подобные барабанщики пока бесполезны, пока «все годны в строй». Но... Словом, в «К торий биокосмистов» ворота открыты для всех, а чтоб бы поэтом-биокосмистом, необходим прежде всего честны своеобразный и могучий талант.

Александр Святогор.

Биокосмизм *)
(материалы. №1.)
Креаторий биокосмистов
1921 Москва.

*) См. еще „Биокосмист“ № 1, 1 марта 1922 г.

ЛЮМИНИЗМ.

1. ДЕКЛАРАЦИЯ ЛЮМИНИСТОВ.

Мы, группа поэтов, об'единенных одним творческим мироощущением, воспринимаем мир не как сумму разнородных явлений, но как выражение единой сущности, лежащей в основе всего. Мы зовем это сущное Люменом. Lumen. Прорастают глаза через вещи и плывут в осиянности Люмена. Пробиваются через душу и материю. Единый свет выявляется в многообразии форм, и одна из них—стих. Наши об'ективные положения по реализации Люмена:

1. Форма—часть содержания.

2. Люмен не есть абстрактное и умозрительное только, мы пробиваемся к нему во всеоружии технических завоеваний, не об'являя монополии ни одному приему.

3. Слово для нас не средство, а средство и цель вместе:

a) внутренняя динамика слова—конденсатор Люмена;

b) экономия слов в связи с творческим напряжением.

4. Мир—как ритм.

5. Люмен—как ритм.

6. Об'ективизация индивидуальности (выхождение за пределы узкосуб'ективного психологизма).

7. Монументальная лиричность (наша лирика это то, что вырубается на граните резцом по бронзе для передачи векам, мы пишем вне сегодняшнего дня).

8. Отражение современности sub specie aeternitatis (в аспекте вечности).

9. Trade-mark—зеленый стебель —Солнце.

В заключение:

Солнцу не нужны песочные часы, отмечающие его шаги. Песочным часам, чтобы быть, нужно Солнце.

Мы не диктуем правил ни для себя, ни для дру
мы просто выяснили общие точки взглядов на творче
Мы, может быть, еще далеки от этих насущных тез
но шаг за шагом мы завоевываем дорогу к Lumen'у.
тому Люминизм для нас не только литературный пр
но и подвиг всей нашей жизни—жизнь по стихам и с
по жизни.

2. ПРОВОЗВЕСТИЕ ЛЮМИНИЗМА.

Вскрыта подоплека философского и художествен
творчества. Пала порфира с мудрецов и пророков,
кулисами сцены, по которой гордо проходили они, в
и учительствуя,—грубые канаты и острая проволока
лого инстинкта самосохранения.

Лавровый венок оказался из жести, и вместо пурпу
жалкое рубище, прикрывающее дрожащую наготу.

Огненный самум страшного в красоте «Оно, насы
ный пеной неукротимого океана, открывался и обж
сознание.

Дрожа, сознание спешило спрятаться за создава
им схемы и декорации, и звуками чревовещательных
старалось заглушить шум великого океана.

Гранитные лбы воздвигали гранитные обелиски над
земельем, куда было заключено это неукротимое «Оно
раскаленные брызги его пробивались сквозь тяжелые п
и взлетали к звездам.

Безумцы видели их: эпилептическое пришепетов
Достоевского, зоркие глаза Ницше из-под нависших бр
родимый хаос Тютчева, белое пламя Анненского.

А напротив—фаланги дипломированных философов,
знанных поэтов и слепорожденных критиков.

«Назад к Канту!»—«За Канта!», «Под защиту сорока
роков тюремщиков, за прочные стены логики трех изм
ний, в семипудовую купчиху, в убежище для мало
ных и прекрасных дам!»

О смелые мореплаватели, дерзнувшие выплыть навст
бушующим валам. Где ваша гавань? Где бросите вы як

квозь седые тучи, в грозе и буре, тело и кровь па
ного «Оно».

Символизм.

Как много прожито, как мало пережито!

Из всех сил, напрягая свои туберкулезные легкие, ве
символисты:—«Мы родоначальники новых ритмов и
овений!»

Увы!—революционеры оказались просто схоластиками,
дающими логическим геморроем, и тепличными бабоч
.

«Оно» стало почтеннейшей закладкой в глубокомыслен
книге.

Пламенное, захирело в мертвых абстракциях.

Слепительное, иссякло в вязких песках превыспрен
слов.

Столько пророков—и ни одного Апокалипсиса!

Акмеизм.

Какая там вершина, когда сердце—учебник географии,
крашенными картинками для детей, а ноги новоявлен
Адамов эстетно заплетаются в гостиных, а тяжел ка
тянет на дно.

Не пришлось акмеистам дышать воздухом вершин.

Футуризм.

Лохматый и рыжий детина, с легкими гориллы и с го
й микроцефала.

Ломовик поэзии, тяжеловоз гранитных ритмов.

Нахрипел с три короба, а выхрипел семь пар нечлено
ельных и семь пар заумных.

Но тут ему была и кончина.

Дышали бензином и автоконьяком, вместо вольного
уха, словоблудствовали, шатались по асфальтовым пара
м, ручки в брючки, пока их самих не стошнило.

Не топтаться же им бесконечно по Кузнецкому Мосту
мобильей поступью, внимая механическим перебоям
железо-бетонных сердечных клапанов и сплевывая
ь зубы матершину.

И вот на эстраду, колеблемую ветром оркестра, с гра
опытной шансонетки в «облатке обольстительных фраз
оз», выпорхнул Имажинизм. Помесь Маяковского
верянином, т.-е. тигра с канарейкой. Имажинизм, чтобы

поднять свои акции на поэзо-бирже, прежде всего поспешил обхаять футуризм «стоптаной галошей» и, об'явив гегемонию образа, с азартом апаша, начал фабриковать словесные ходули и обзавелся кассой «Националь» для подсчитывания числа образов в стихе.

Но фабрика механической обуви не поэзия, а в этом все убедились по печатным мозолям, грозящим перейти в гангрену.

«С душой накрашенною» и с кулаками наизготовку, имажинизм напрасно тщится растрогать и убедить в своем пророческом даре и творческом величии.

Позерство, балаганное жонглирование собственной искренностью,—все это обещает имажинистам кокетливый и неприличный конец.

Довольно.

Насущное «Оно», Lumen; бушующий свет; краснокрылый вихрь; багровая грудь грозовых парусов: слепительная пена космических воздыханий; не это и не то; но все во всем и ничто в ничем,—вот оно, искрогривое, налетает, как шквал, на утлое сознание и по синим и золотым полям рушащегося горизонта, в вулканической симфонии, захлестывает все.

Смещаются линии, сдвигаются углы, опадают перспективы, идут на дно, как тяжелые камни, дни и ночи, вчера и сегодня, раньше и позже, распыленная явь, как искры чадящего костра, синею дымкой сливается с синими полосами и из золотых полос брызжут рубиновые солнца и золотые луны.

Обнаженная, босоногая, душа, вдыхая горечь и гарь мировых смерчей, падает в черный колодезь и напрасно хватается за ускользающие дали.

Фейерверк остроотточенных орбит, ржавые гвозди метеоров, серповидные лезвия комет, бессонная пытка, не разжимающая сведеных конвульсиями челюстей, извечная гримаса кривит клочья облаков материнским проклятием и неутолимой неизбежностью...

Но у самого надира, за последним пределом, в непроницаемом мраке—уже произрастает, как стебель, свет, и каплют росою зеленые волны, и в осиянном прорыве, меж черных ключей, лазоревые лилии.

И раздираемое мучительной музыкой боли, уплывает зрение к своему лону, к насущному, страшному в тине «Оно», и черный цвет белоснежных тычинок осыпается отзвуком в слове.

И слово колеблется белоснежным ароматом, и черный нь пробегает по его созвучиям.

Живое слово, прорастающее из круговорота пластов и еблемое неиссякаемыми вихрями молниеносных откровее, аграмматическое, чуждое обычной статической речи, потемках ищущее русло своего ритма и в подполье носящее фосфор своих эмоций,—слово не самоцель, но ство и цель вместе, бессмертный организм, в жилах рого пульсирует «Оно». Это слово питается не внешдинамикой, мертвой и механической динамикой фуистов, не школьной образностью имажинистов, но внуней самовозгарающейся и неодолимой динамикой—дуной эсхатологии—и образы в нем живые лики и огнецее излучение насущного «Оно».

Напряженное, как туго натянутая струна, взрывчатое, пироксилин,—своею напряженностью, динамичностью и ченной до укола сосредоточенностью слово это в сравни с мертворожденными детищами существующих школ же, что взмах молнии в сравнении с лысым светом трического фонаря.

И по огненным ступеням этого вспененного кипящею вью слова, коралловый корабль наших стихов—с вала вал, в смертельной схватке с плещущими горами, все е и выше—к обвитым зорями вратам, за которыми рапая слиянность звенит золотыми ключами «Оно».

Страшное единоборство с ритмом, сопротивление мертматериала, но из косматых лап зловещей косности произрастает сочащийся смолами стебель в вишневом у стиха.

Раздельные об'екты для нас, люминистов, производное ической статики; динамически напряженная душа, дя из вещи, как из рамы, зачерпывает пригоршнями » и окропляет им, как живой водой, мертвую косность ей и пробивает брешь в безысходном тупике обреченгленной и проклятой историчности человечества с его сающим самообманом—построить железный мост к возному будущему.

И не от'единенными индивидуалистами, никнущими от муки одиночества, мы, люминисты, приходим к вам, но пройдя чрез это горнило и закалясь в нем на медленном огне, мы несем вам насущное, ибо только «Оно», пронизывая всех, связывает всех, как избранных, воедино, не механически, не насильственно-мертвой хваткой, но вечным возвращением к животворящим истокам прорастающего огненными побегами бытия.

Зеленый стебель—Солнце.

Знаменосцы люминизма:

Поэты: Вениамин Кисин.
Дмитрий Майзельс.
Николай Рещиков.
Тарас Мачтет.
Наталья Кугушева.

1921 г.

НИЧЕВОКИ.

1. МАНИФЕСТ ОТ НИЧЕВОКОВ.

Заунывно тянутся в воздухе похоронные звуки медного колокола, медленно колышется под печальный трезвон, по дороге Жизни, покрытой пылью и усыпанной терниями мрачный катафалк смерти, на котором лежит сухой, бессочный, желтый труп поэзии в выданном по купону широкого потребления, наскоро сколоченном гробу эпох. Позади плетутся, ковыляют, молча пережевывая слезы, седые старички, ветераны и инвалиды поэзии, шатая старческими дрожащими, ослабленными членами, сзади шамкают ногами дерзкие из дерзких умершей поэзии: футуристы всех мастей, имажисты, экспрессионисты группы, группки, группики.

И только вдали смотрим на это мы, ничевоки, ставящие диагноз паралича и констатирующие с математической точностью летальный исход.

О, великий поэт, гигант и титан, последний борец из бывшей армии славных, Вадим Шершеневич, радуйся и передай твою радость своему другу, автору высокочтимой «Магдалины» Мариенгофу, шепни на ухо Есенину о том, что ни тебе, ни твоим потомкам не придется:

Вадим Шершеневич пред толпой безликой.
Выжимает как атлет стопудовую гирю моей головы.

Вам, написавшим собрание поэз «Мы», мы вручаем свой манифест.

Читайте и подписывайтесь.

У свеже вырытой могилы стал мрачный кортеж смерти и гулко и тупо стучат влажные комья глины об осиновую

крышку гроба эпох. Эфир впитывает звуки и поглощает, а Жизнь, дающая солнце, льет свои живительные лучи на прекрасную трехмерность пространства.

От лица ничевоков президиум:

М. Агабабов.
А. Ранов.
Л. Сухаребский.

Ничевоки.—„Вам".—
К-во «Хобо» М. 1920.

2. ДЕКРЕТ О НИЧЕВОКАХ ПОЭЗИИ.

Именем Революции Духа об'являем:

1. Всякая поэзия, не дающая индивидуального подхода творца, не определяющая особого, только суб'екту свойственного мировоззрения и мироощущения, не оперирующая с внутренним смыслом явлений и вещей (смысл—ничего с точки зрения и материи), как рассматриваемого об'екта, так и слова в данный момент времени—с сего августа 1920 года.

Аннулируется.

2. Лица, замеченные в распространении аннулированных знаков поэзии или в подделке знаков Ничпоэзии (Ничевоческой Поэзии), подлежат суду Революционного Трибунала Ничевоков, в составе: Бориса Земенкова, Рюрика Рока и Сергея Садикова.

3. Пора принудительно очистить поэзию от традиционного и кустарно-поэтического навозного элемента жизни во имя коллективизации об'ема тварности мирового начала и Личины Ничего. Начала сего для материалистов и шаблонных идеалистов не существует: оно для них—ничего. Мы—первые подымаем кирпичи восстания за Ничего.

Мы ничевоки.

4. Фокус современного кризиса явлений мира и мироощущений Ничевоком прояснен: кризис—в нас, в духе нашем. В поэтпроизведениях кризис этот разрешается истончением образа, метра, ритма, инструментовки, концовки.

(Единственное пока что жизненное течение в поэзии—имажинизм нами принимается, как частичный метод.) Истончение сведет искусство на-нет, уничтожит его: приведет к ничего и в Ничего. Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя Ничего. На словесной канве вышить восприятия тождества и прозрения мира, его образа, цвета, запаха, вкуса и т. д.

Итак, истоки Всего—из Ничего. Средство изобразительности путем ряда n+1 (где n= элементы изобразительности до данного момента времени, а 1=средство новой изобразительности)—привести к равенству: $n+1=\infty$, т.-е.—Ничего: цель бесконечности=Ничего. Отсюда:

5. В поэзии ничего нет; только—Ничевоки.

6. Жизнь идет к осуществлению наших лозунгов:

Ничего не пишите!
Ничего не читайте!
Ничего не говорите!
Ничего не печатайте!

Творничбюро: Сусанна Мар, Елена Николаева, Аэций Ранов, Рюрик Рок, Олег Эрберг.

Главный секретарь: Сергей Садиков.

Ростов н/Д. Августа 1920 года.

Настоящий декрет 17-го апреля 1921 года подписан в Москве экспрессионистом Борисом Земенковым, перешедшим в Российское Становище Ничевоков и вошедшим в состав Творничбюро.

Ничевоки. „Собачий ящик". Труды творческого бюро ничевоков — Вып. 1-й
М. 1922 г.

ФОРМ-ЛИБРИЗМ.

1. ДЕКЛАРАЦИЯ ФОРМ-ЛИБРИЗМА.

Произведение искусства—конкретный факт.

Мерило оценки—ход через технику.

Ценность произведения искусства—удовлетворительное расположение материалов.

Раздробление творческого импульса,—т.-е. размещение материалов—элементарная геометрия, как и всякое наше восприятие от конкретности.

При верной оценке сознание не участвует, знают же первые восприемники эмоции

(эмоция—творчество)

простые органы—ухоглаз,

коих локализованное сознание именуют чувством.

Чувство есть сознание пальцев, ибо пальцы художника знают, как будут звучать клавиши и палитра, в то время, как он сам не знает, что сотворит.

Ритм—беременность творчества—рождает звук.

Звук, слово, краска, линия—равнозначущие слагаемые, чередование взрывов которых создает метр.

Ритм

звук

метр

материал художника, сумма составных которого создает содержание, вылитое из пространственных синонимов слагаемых.

Сознательное сочетание материалов, именуемое сонетом, симфонией, газеллой, обще, формой требовали восприятия, кроме простых органов, нелокализованного сознания, истинное заражение эмоции.

Прежде, нежели явлен ритмом образ содержательного материала (звук, слово, краска, линия), создается схема эмоций, вызывающих его комплекс. Так:

импульс А требует звучность а,

импульс В требует звучность b,

импульс С требует звучность с.

Созданные звучности подчинены ритмическим вытеканиям, концепсия коих—метр—создает форму, всегда примитивную.

Только соответствие элементарных материалов творчества

ритм

звук

метр

(абсолютный подход к качеству)

есть достижение художника.

Принимая эту формулу за аксиому—мы неминуемо подходим к геометрии. Всякий творческий материал воплощается в геометрическом представлении. Так, слово железо, гармонии кварт-секст-аккорда, в нашем локализованном сознании неизбежно представимы

точкой

линией

плоскостью

кубом

временным измерением

и антагонизм их (материалов-моментов) создает форму воплотимую.

К формуле «импульс А—звучность а» прибавим

F = A (звучн. a) — B (звучн. b) и т. д....

Где F—форма, А и В импульсы-моменты полярны.

И, так как творчество появляется взрывами, то все закономерности к нему неприменимы, разве только уравнение со многими неизвестными.

Орест Тизенгаузен.

Абраксас. Петербург. Октябрь 1922 г.

КЛАССИЦИЗМ.

1. КЛАССИКИ ГРУППЫ „ЛИРИЧЕСКИЙ КРУГ“.

Вестник у порога.

Дух классики.

Дух классики овевает нас уже со всех сторон. Им дышат все, но не то не умеют его различить, не то не знают, как назвать, не то просто боятся сделать это. Кажется, что последнее ближе всего к истине.—«Классика есть реакция; революция не потерпит классики»,—твердили нам столько раз за эти годы. И мы поверили, что перед нами действительная и точная формула, а не легкое сочетание слов, рожденное духом местничества и моды. Вот почему так стремились мы приобщиться к тому, что выдавало себя за подлинное и кровное порождение нашего времени: к триаде-измов, — к кубизму, футуризму и экспрессионизму. Они носили имя левого искусства, их поэты и художники провозгласили себя поэтами и художниками революции, они и в самом деле побывали у власти, и именем революции правили искусством и нами.

Теперь же мы знаем, что они самозванцы, что мы простодушно отдали им свои права, и что нам надо вернуть себя на должное место.

Итак: спор из-за революции?..

Дело обстоит так: наше искусство есть искусство классики, но искусство классики есть искусство революции, следовательно, наша борьба за классику есть борьба за поэзию революции, а борьба за нее есть в свою очередь борьба за жизненность нашего искусства и за современность нашего мастерства. Вот каким кругом очерчиваемся мы!

И, однако, как раз приходится вернуться к началу. На утверждение, что классика есть явление реакционное,

т.-е. явление противожизненное, как можем мы ответить, что это теория слепцов или корыстолюбцев, и что в действительности классика—дитя и суть революции?...

Мы отвечаем вот что:

— Если бы исторический процесс был лишен целесообразности, если бы течение жизни было случайным сочетанием энергий, если бы революция была только механическим взрывом, ненароком скопившихся горючих веществ,—тогда, конечно, нельзя было бы установиться связи между нею и тем духом классики, которым все полно вокруг нас. Однако, торжествовать в этом случае не пришлось бы никому. Ведь тогда вообще незачем было бы говорить о каком-либо «искусстве современности», о «поэзии революции»; и всего меньше можно было бы проводить знак равенства между ней и тремя—измами. Почему? Да потому, что искусство всегда целесообразно, ибо оно всегда есть итог сознательного и точно направленного проявления воли...

Но вот другое жизнеощущение, которое, конечно, одно только и присуще нам и им. Оно свидетельствует, что движение жизни целесообразно; история идет к цели: к абсолютной ли, или к относительной,—это безразлично; хотя бы и к относительной!..

Но раз современность движется к своей цели, то телеологична и революция. Даже больше того: нигде нет такой целевой одержимости, и такого телеологического пафоса, как именно в революции... И вот тут мы можем в полной мере принять спор между классикой и измами.

У революции «голос — голос Иакова, а руки — руки Исава». Ее дух идеален, а внешность сурова. Ее цели созидательны, а движение разрушительно. То, к чему она идет,—ясно, гармонично и желанно; то же, что вызывается ее шествием—темно, хаотично и ужасно. Потому-то революция живет противоположностями. Она разрушает порядок беспорядком, и убивает беспорядок порядком. Первое есть ее начало, второе есть ее конец. Люди, утверждающие, что телеология революции—разрушение, так как они могут вот-вот погибнуть под ее обвалами, подобны людям, утверждающим, что назначение метлы—подымать пыль, ибо они чихают, идучи мимо. Но прохожие отчихают, пыль уляжется, а кругом—чисто и вольно. Разрушение и пыль

суть только обломки и частицы того старого, разлагающегося и сгнивающего, что из прошлого увязалось за движением революции к новой гармонии: так листья, песчинки, солома движется смерчем вокруг несущегося поезда. Но можно ли сказать, что в этом суть его движения? Между тем, это именно говорят наши предшественники, люди трех-измов, которых общая молва, по упрощающим своим навыкам, называет одним именем «футуристов». Они утверждают, что их поэзия революционна, ибо от нее неудержимо чихают все носы. Однако, эта логика есть логика поднятой пыли. Она стоит так же на голове, как все их искусство. Поставьте то и другое на ноги, и окажется: футуризма уже нет,—возникла классика.

Надо всегда иметь в виду основное явление в социальной жизни искусства. В нем есть то, что обыкновенно позволяет говорить о «пророчественности искусства». Оно состоит в следующем. Жизненный процесс, движение истории проявляет себя в разных областях культуры неодинаково и не сразу. Есть, я бы сказал, разная «светочувствительность» у отдельных пластов ее. Между тем, что назревает и протекает в ее глубине, и тем, что проявляется и отражается во вне, лежит сопротивление среды и расстояния. Надо пройти путь от сердцевины до поверхности. История культуры свидетельствует, что этот путь и это сопротивление преодолевается не всеми ее силами одновременно и в равной степени. Одни ее области уже отмечают начавшееся движение истории к новому рубежу, когда другие еще молчат, ибо ничего еще не чувствуют. И вот оказывается, что высшую чувствительность обнаруживает поэзия, живопись, скульптура, музыка; низшую же — философия. Настолько же, насколько философия всегда запаздывает и только осмысливает уж пройденный путь,—настолько же искусство задолго вперед сигнализирует о надвигающейся перемене, и ясность его отметок так велика, что, когда впоследствии, уже, с позиций философского ретроспективизма, изучаешь и оцениваешь эти сигнальные знаки, они и в самом деле становятся предвещаниями, сбывшимися с неумолимой роковой точностью. — Теперь вспомним, когда появились и о чем вещали три изма.

Они возникли еще за целое пятилетие до войны; а если говорить об их первых незрелых и зачаточных формах, то мы спустимся даже до девятьсот седьмого - восьмого года. Вокруг 1910 года уже неслось их бурное движение, шли манифестации кубистов, их тут же настиг и стал заглушать пронзительный футуризм, и в его тени, у самого порога войны, быстро забил и разлился экспрессионизм. Людям спокойного, старого отстоявшегося быта, людям привычного уклада, людям довоенного времени, еще не знавшим что на мир несется «18 июля 1914 года», их приход казался лишь чрезмерным, неслыханным дотоле проявлением богемного бесстыдства, рекордом славоискательной наглости, дошедшей до пароксизма и превратившейся в безудержный, постоянный художественный тик кисти, пера, клавиатуры.

Но когда прошло пятилетие, и обрушилась война, а вослед ей по побежденным странам прошла революция (то и другое взаимно связано,—сейчас революция завершает неудачную войну, как на рубеже XVIII—XIX в.в. война завершала удачную революцию),— тогда знаки, выкинутые на наших путях искусством, приобрели общий смысл. Они оказались просто наиболее ранними указаниями исторического барометра. Нынче ясно, что кубизм, с его оголенными первоформами предметов и природы, сигнализовал о наступающем в войне и за войной обнажении самых глубоких социальных первооснов быта; что футуризм, с его проповедью вечного динамизма, перманентного сдвижения всех частей предметов, разрыва всех органических форм— предвещал неостановившийся по сей день процесс смещения всех пластов личной и общественной жизни, скользящих вниз, сбивающих и разрывающих друг друга, как снежные необ'ятные поля, вдруг понесшиеся с горы от чьего-то рокового, сотрясшего воздух, выстрела; что экспрессионизм, с его пафосом разветвления мира, гимном обесформления, апологией духа, освобожденного от всяких пластических норм и раскованного от всякой логики,— социально и психологически, и художественно опять-таки давал нам сигналы о последнем этапе разлома и распадения стоящего вокруг нас строя жизни. Социально-историческая значимость измов была однородна с их художественно-фор-

мальными особенностями: приемы разложения и сдвигов сочетались с темами разрушения и смерти: упрощение, примитивизация, разрыв, смещение, сдвиг, распыление старых форм поэзии и искусства соединились с изображением моментов войны, мятежей, схваток, восстаний, окопов, баррикад, взрывов, развала, окостенения. Это шло, с ровной последовательностью проявления, по общей цепи: Маринетти—Маяковский—Апполинер—Крученых; Руссоло—Шенберг—Прокофьев; Пикассо—Шагал—Клее, Боччони—Архипенко—Татлин, и так далее, по всей их линии.

Ясно, с какой точностью и беспристрастием может быть определено место измов в современности, и их отношение к войне и революции. Революция, с одной стороны, порождена войной, она—ее дитя и наследница; с другой стороны,—сама она рождает наше будущее, она—его мать и прообраз. В первой части—революция только придаток, продолжение войны,—то-есть чистое отрицание, разрушение. Во второй части—она исток наступающего нового быта,—то-есть чистое утверждение, созидание.

Измы связаны и с войной и с революцией, но характер сочетания теперь понятен: их связь с войной—основная, а связь с революцией—производная. Она была постольку, поскольку у революции была ее первая, отрицательная фаза. В революцию измы вкатились только с разбегу, по наклону войны, а удерживались в ней по инерции. Потому-то они произвели только разрушительную работу. Дело войны они продолжали делать в революции, совпав по своей сути и по времени с ее первым периодом. Но они должны были остановиться и обессилеть перед первым же под'емом в гору. И в самом деле они остановились слепо и беспомощно пред самым существом дела революции, перед революцией, поднимающей тяжесть строительства, перед революцией, несущейся к своей цели. Умное слово Матисса о кубистах оправдало себя и приобрело общее значение: «У них есть приемы, но нет цели». Телеологии революции ни один из измов не понял. Наступил их декаданс.

И вот тогда-то вдруг провеял в искусстве дух классики. Его никто не звал. Его также мало ожидали и хотели, как в свое время—измы. В живом творчестве живых людей сам с собой, помимо их сознания и намерения,

живым цветением показались побеги новой классики. Искусство опять сигнализует. О чем?—это вопрос о социальных корнях его. И как?—это вопрос о его художественных формах. И мы отвечаем: на одно—знанием, на другое—исповеданием.

Современность перевалила через рубеж. Расчистка кончилась, начинается стройка. Революция подходит к своим целям. Она уже думает о своем «во имя». Все, что металось, двигалось, качалось, примеривалось,—занимает определенные места. Всюду возникает неустойчивое равновесие; но каждый слой, каждый кусок, каждый атом умиряющейся жизни ищет полной опоры. В хаос вносится членение, отбор и сочетание. Впереди должен возникнуть новый космос быта. Вместе соединяются новое и старое. Из старого входит то, что не дало себя разрушить, что выдержало давление войны и революции, не погнувшись и не треснувши; из нового входит то, что не поистерлось и не развалилось, выполняя свою революционную разрушительную работу. Революция входит в линию традиции, но уже традиция обновлена революцией. Необходимость, Насилие—слабеют, отходят. И мы ждем: Милосердие и Человечность возвратятся в мир. Людские массы, общее тело социума, единственное, с чем хотела знаться и чем умела действовать и война и революция,—опять дают проступить отдельной человеческой душе. Слабый, притушенный, но уже слышится голос ее раздумий и чувствований. И мы ждем: этот голос будет уже иной, чем прежде,—не голос капризничающего «я», не голос существа, отделившего себя от всяких остальных существ, не голос самозамкнутой особи, не голос солипсического самоутверждения,—но голос человеческой совести, общеважный и общезначительный даже в самом своем интимном и личном.

Из глубины человеческих душ поднимается с каждым днем все сильнее жажда: ясности, гармонии, простоты. Вот почему так влечет нас классика, строгость ее форм, равновесие ее частей, точность ее просодии. Вот почему, как дуновение свежего ветра, вдыхаем мы веянье классической традиции прошлого и ее столетние создания опять молодо зеленеют для нас. Это голос учителей, переживших то же. И, прислушиваясь к нему, мы учимся.

Подражаем ли мы им?—О, роковой вопрос, учиняемый нам каждым встречным! Подражаем ли мы им?—Да, ибо мы касаемся тех же струн.—Нет, ибо мы слагаем другие песни. Говоря излюбленными эпитетами революции, мы и «правые» и «левые» одновременно. Могло ли быть иначе, раз мы приниваем и несем на себе все художественное наследие революции? Значит мы окрашены—измами; но и значит, мы переплавляем—измы. Ныне зацветающая классика—левая классика, ибо она только-что отделилась от царства—измов, ибо точка излома революции только-что осталась назади. В русло классической традиции бережно вводятся и тревога футуристических ритмов, и тяжесть кубистических массивов, и огненность экспрессионистических бессмыслиц. Ими молодеет традиция. Но это не ее норма, а ее материал.

Надолго ли пришла классика и надолго ли приняла в себя эту левизну? Опять—роковой и опять ненужный вопрос. Может быть,—на десятилетия, может быть,—на годы. Не все ли равно? Придет время, из-за ее плеча покажет свой лик какой-нибудь иной строй искусства, предвещающий иной уклад жизни, и классика отойдет на покой, и, может быть, еще мы же, сами, будем приветствовать новые формы и радоваться им. Что из того? Или дело опять «в абсолютной абсолютности»? На это мы уже ответили: свято движение жизни к каждому своему этапу, и каждое цветение искусства прекрасно.

Сейчас у порога стоит вестник классики и зовет в ее гармонический простор. Мы идем.

Абрам Эфрос.

Лирический Круг (страницы поэзии и критики) | Москва 1922.

2. ДЕКЛАРАЦИЯ НЕОКЛАССИКОВ.

1. Неоклассицизм, возникнув в конце 1918 г. в виде группы при Всероссийском Союзе Поэтов, в настоящее время развернулся в литературное течение, выходя даже из пределов поэзии и захватывая и иные области художественного творчества.

2. Неоклассицизм есть литературное течение, строющее творчество на базисе чистого классицизма, обогащенном всеми достижениями новых и новейших литературных школ, без уклонения в их крайности и анормальности.

3. Считая идеальной вершиной достижений в области литературного творчества Пушкина, неоклассицизм утверждает для всех других видов искусства, как граней одного великого целого, пути, намеченные творческим гением мастеров, творивших в направлении классической простоты и ясности.

4. Неоклассицизм есть течение прогрессивное, идущее от классицизма к современности, в отличие от некоторых литературных течений, которые идут от левых формальных достижений (имажинизм, конструктивизм и пр.) к чистому классицизму, т.-е. регрессивно.

5. Неоклассицизм равно принимает все другие литературные течения и школы, поскольку в них есть наличность художественного творчества, синтезируя их достижения, используя их опыт в области теоретических и экспериментальных исканий.

6. Неоклассицизм принимает великий завет Блока—«Слушать музыку эпохи»,—считая необходимыми для поэта: чувство действительности и созвучность творчества с ритмом жизни.

7. Искусство определяется, как извечное стремление человеческого духа к прекрасному, осуществляемое в формах, воздействующих непосредственно эмоционально.

8. Главной областью художественного творчества неоклассицизм утверждает лирику, не отрицая других и не ограничивая сферу творчества, в соответствии с невозможностью ограничить бесконечно разнообразные уклоны, запросы и импульсы творческого гения.

9. Искусство утверждается, как творческая стихия, совершенно автономная и чуждая утилитаризма.

10. Главным фактором художественного творчества утверждается вдохновение и художественная интуиция, регулируемые стихией разума, вкусом художника, инертностью слова, как материала, и законами словотворчества, словосочетания, образа, ритма и мелодии.

11. Индивидуальная свобода личности творца-художника от предвзятостей и условностей утверждается, как необходимое условие художественного творчества, определяя его индивидуальность и самодовлеющую ценность.

12. Неоклассицизм ставит главным внутренним моментом художественного творчества содержание, а главным внешним—мелодийность. Все остальные факторы, как образ, форма и т. д.,—имеют значение лишь служебное и второстепенное и определяются содержанием.

13. Определяя содержанием характер и строй поэтического произведения, неоклассицизм утверждает, как принцип, адэкватность формы содержанию. Отсюда вытекает необходимость образа, как элемента, связанного с логическим представлением, для произведений эпического характера, равно и во всех случаях, где эмоционально-лирический элемент отодвигается представительно-логическим.

14. Утверждается, как основа, самодовлеющая самоценность художественного слова, как главного элемента высшего из искусств.

15. Содержание трактуется, как общая сумма эмоциональной динамики, заключающаяся в художественном произведении. Для последнего совершенно не обязательна фабула. Содержанием является на ряду с ней и тонкая сеть неуловимых нюансов настроений.

16. Ставя необходимым условием для произведения слова художественную простоту и ясность мыслей или эмоции, неоклассицизм признает допустимым употребление простых размеров, рифм и оборотов, не противоречащих указанному условию. Этим самым признается допустимость безыскусственных элементов народной речи и исключается абсолютно всякий трафарет.

17. Неоклассицизм не считает для себя обязательным традиционные, веками выработанные и застывшие формы слова—сонет, терцины, триолет и т. д., ставя одной из своих задач дальнейшую разработку их и допуская возможность вариаций.

18. Считая музыку и театр ближайшими из искусств к искусству слова, неоклассицизм считает неизбежным и безусловно желательным укрепление многовековой связи между ними.

19. Неоклассицизм отрицает всякое точное копирование природы и явлений, всякий чистый натурализм, как факторы антихудожественные.

20. Чем выше мастерство художника, тем больше его индивидуальная свобода в области творчества. Поэтому поэт должен быть во всеоружии всех технических достижений. Однако, они ни в коем случае не должны заслонять собой внутреннее существо произведения.

В. Бутягина.
Д. Варлыгин.
Е. Волчанецкая.
Е. Герцог.
Н. Гиляровская.
Л. Гильд.
Г. Дешкин.
В. Ещин.
Н. Захаров-Мэнский.
И. Коробов.
Н. Ливкин.
В. Лобанов.
А. Луганский.
Н. Манухина.
Г. Поповский.
П. Терский.
Е. Шварцбах-Молчанова.
В. Щуренков.

К-во „Неоклассики“. Москва 1923 г.

СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ.

1. ПОЧЕМУ МЫ СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ.

«Серапионовы братья»—роман Гофмана. Значит, мы пишем под Гофмана, значит, мы—школа Гофмана.

Этот вывод делает всякий, услышавший о нас. И он же, прочитав наш сборник или отдельные рассказы братьев, недоумевает: «Что у них от Гофмана? Ведь, вообще, единой школы, единого направления у них нет. Каждый пишет по-своему».

Да, это так. Мы не школа, не направление, не студия подражания Гофману.

И поэтому-то мы назвались Серапионовыми Братьями.

Лотар издевается над Отмаром: «Не постановить ли нам, о чем можно и о чем нельзя будет говорить? Не заставить ли каждого рассказать непременно три острых анекдота или определить неизменный салат из сардинок для ужина? Этим мы погрузимся в такое море филистерства, какое может процветать только в клубах. Неужели ты не понимаешь, что всякое определенное условие влечет за собою принуждение и скуку, в которых тонет удовольствие?»

Мы назвались Серапионовыми Братьями, потому что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману.

У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы. У каждого из нас можно найти следы самых различных литературных влияний. «У каждого свой барабан»,—сказал Никитин на первом нашем собрании.

Но, ведь, и Гофманские шесть братьев не близнецы, не солдатская шеренга по росту. Сильвестр—тихий и скромный, молчаливый, а Винцент—бешеный, неудержимый, непостоянный, шипучий. Лотар—упрямый ворчун, брюзга, спорщик, и Киприан—задумчивый мистик. Отмар—злой насмешник, и, наконец, Теодор—хозяин, нежный отец и друг своих братьев, неслышно руководящий этим диким кружком, зажигающий и тушащий споры.

А споров так много. Шесть Серапионовых Братьев тоже не школа и не направление. Они нападают друг на друга, вечно несогласны друг с другом, и поэтому мы назвались Серапионовыми Братьями.

В феврале 1921 года, в период величайших регламентаций, регистраций и казарменного упорядочения, когда всем был дан один железный и скучный устав,—мы решили собираться без уставов и председателей, без выборов и голосований. Вместе с Теодором, Отмаром и Киприаном мы верили, что «характер будущих собраний обрисуется сам собой, и дали обет быть верными до конца уставу пустынника Серапиона».

II.

А устав этот, вот он.

Граф П* об'явил себя пустынником Серапионом, тем самым, что жил при императоре Деции. Он ушел в лес, там выстроил себе хижину вдали от изумленного света. Но он не был одинок. Вчера его посетил Ариосто, сегодня он беседовал с Данте. Так прожил безумный поэт до глубокой старости, смеясь над умными людьми, которые пытались убедить его, что он граф П*. Он верил своим виденьям... Нет, не так говорю я: для него они были не виденьями, а истиной.

Мы верим в реальность своих вымышленных героев и вымышленных событий. Жил Гофман, человек, жил и Щелкунчик, кукла, жил своей особой, но также настоящей жизнью.

Это не ново. Какой самый захудалый, самый низколобый публицист не писал о живой литературе, о реальности произведений искусства?

Чтож! Мы не выступаем с новыми лозунгами, не публикуем манифестов и программ. Но для нас старая истина имеет великий практический смысл, непонятый или забытый, особенно у нас в России.

Мы считаем, что русская литература наших дней удивительно чинна, чопорна, однообразна. Нам разрешается

писать рассказы, романы и нудные драмы,—в старом ли, в новом ли стиле,—но непременно бытовые и непременно на современные темы.

Авантюрный роман есть явление вредное; классическая и романтическая трагедия—архаизм или стилизация; бульварная повесть—безнравственна. Поэтому: Александр Дюма (отец)—макулатура; Гофман и Стивенсон—писатели для детей.

А мы полагаем, что наш гениальный патрон, творец невероятного и неправдоподобного, равен Толстому и Бальзаку, что Стивенсон, автор разбойничьих романов,—великий писатель; и что Дюма—классик, подобно Достоевскому.

Это не значит, что мы признаем только Гофмана, только Стивенсона. Почти все наши братья как раз бытовики. Но они знают, что и другое возможно. Произведение может отражать эпоху, но может и не отражать, от этого оно хуже не станет. И вот Всев. Иванов, твердый бытовик, описывающий революционную, тяжелую и кровавую деревню, признает Каверина, автора бестолковых романтических новелл. А моя ультраромантическая трагедия уживается с благородной, старинной лирикой Федина.

Потому что мы требуем одного: произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью.

Своей особой жизнью. Не быть копией с натуры, а жить наравне с природой. Мы говорим: Щелкунчик Гофмана ближе к Челкашу Горького, чем этот литературный босяк к босяку живому. Потому что и Щелкунчик и Челкаш выдуманы, созданы художником, только разные перья рисовали их.

III

И еще один великий практический смысл открывает нам устав пустынника Серапиона.

Мы собрались в дни революционного, в дни мощного политического напряжения. «Кто не с нами, тот против нас»,—говорили нам справа и слева.—С кем же вы, Серапионовы Братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?

С кем же мы, Серапионовы Братья?

Мы с пустынником Серапионом.

Значит, ни с кем? Значит—болото? Значит, эстетствующая интеллигенция? Без идеологии, без убеждений, наша хата с краю?

Нет.

У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения, каждый хату свою в свой цвет красит. Так в жизни. И так в повестях, рассказах, драмах. Мы же вместе, мы—братство—требуем одного: чтобы голос не был фальшив, чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было.

Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность. Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть и гениальным. И нам все равно, с кем был Блок—поэт, автор «Двенадцати», Бунин—писатель, автор «Господина из Сан-Франциско».

Это азбучные истины, но каждый день убеждает нас в том, что это надо говорить снова и снова.

С кем же мы, Серапионовы Братья?

Мы с пустынником Серапионом. Мы верим, что литературные химеры особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать.

IV.

Братья!

К вам мое последнее слово.

Есть еще нечто, что об'единяет нас, чего не докажешь и не об'яснишь,—наша братская любовь.

Мы не сочлены одного клуба, не коллеги, не товарищи, а—

Братья!

Каждый из нас дорог другому, как писатель и как человек. В великое время, в великом городе мы нашли—друг друга,—авантюристы, интеллигенты и просто люди, как находят друг друга братья. Кровь моя говорила мне: «Вот твой брат!» И кровь твоя говорила тебе: «Вот твой брат!» И нет той силы в мире, которая разрушит единство крови, разорвет союз родных братьев.

И теперь, когда фанатики-политиканы и подслеповатые критики справа и слева разжигают в нас рознь, бьют в наши идеологические расхождения и кричат: «Разойдитесь по партиям!»—мы не ответим им. Потому что один брат может молиться Богу, а другой—Диаволу, но братьями они останутся. И никому в мире не разорвать единства крови родных братьев.

Мы не товарищи, а—

Братья!

Лев Лунц.

№ 3, 1-е авг. 1922 года. „Литературные записки". Литературно-общественный и критико-библиографический журнал. Петербург.

ЭМОЦИОНАЛИЗМ.

1. ДЕКЛАРАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛИЗМА.

1. Сущность искусства—производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия.

2. Побуждает к творчеству—активная, неотвлеченная любовь, которая не может не быть творчеством.

3. Проявление творчества, как любви и жизни, неразрывно сопряжено с движением.

4. Преодоление материала и форм есть условие успешного творчества, а не задача его и не цель.

5. Эмоционализм знает, что страстная влюбленность художника в материал его искусства есть лишь способ эмоционального познания мира. Профессиональный опыт художника творит из этого материала форму всенародно-обязательную для восприятия его миропознания.

6. Имея дело с неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком, эмоционализм признает только феноменальность и исключительность и отвергает общие типы, каноны, законы психологические, исторические и даже природные, считая единственно обязательным закон смерти.

7. Божественный, интуитивный, безумный разум—путеводитель художественной мысли; логический, научный рассудок допустим только в эмоционально измененном виде, когда он, будучи по существу противоположным разуму, к нему приближается.

8. Выход из общих законов для неповторимой экзальтации (экстаза).

9. Не существует ни прошедшего, ни будущего вне зависимости от нашего, всеми силами духа эмоционально воспринимаемого, священнейшего настоящего, на которое и направляется искусство.

10. Изжив и переварив все чувства мысли старого Запада (Франции, Англии, Италии), страдающего духовным запором (ибо эволюции духовной пищи во всем подобны пище телесной, и нельзя приниматься за новое, не освободившись от бесполезных отбросов), Эмоционализм, струя которого ширится по России, Германии и Америке, стремится к распознаванию законов элементарнейшего, видя в высокой элементарности противовес великолепным формам восхитительнейших соблазнов европеизма.

11. Исходя из частного и неповторимого, искусство расширяется до общего всенародного и всемирного. Обратный путь немыслим. Из частичной конкретной любви познается любовь к человечеству, а не наоборот. Полагать исходной точкой общее чувство, общий канон, общий закон—бессмысленное преступление и ложь.

Итти, расширяясь вверх, а не сужаясь вниз.

М. Кузьмин.
Анна Радлова.
Сергей Радлов.
Юр. Юркун.

Абраксас под ред. М. Кузьмина и А. Радловой.
Февраля 1923. Петроград.

ФУИЗМ.

1. ФУИСТЫ.

Отплывающие корабли символизма.

Опояз или общество мозговой засухи.

Всеобщее мелочничество слова, дробная деталировка, слововерчение, слововыжимание, маникюр слова.

Подозрительные по четвертому разряду похороны поэзии ее же обнаглевшими ремесленниками или Нэп, с'евший поэтов.

Ни зги на российских эстрадах, продавленных копытами всевозможных имажинистов.

Каменная пустыня достиховья.

И—

двое.

Без фальшивого мандата на контакт с миром.

Без вывесочного афиширования себя.

Под скромной маркой—

Мозговой ражжиж.

Двое.

Среди последышей, все еще не проглотивших наследия великой революции, единственные несущие на своих лицах разлив нового мира.

Два мудреца. Какой простор!

Ровно год с зажатым ртом.

А теперь

номер первый

удар

по обжорному фронту.

Завтра еще стихи и—какие-нибудь—теории.

Не истерические выкрики силящихся догнать грозу и бурю (маяковщина).

И не тоскливая вертячка стиля—стихия раннего Нэпа (пильнячество—пастернакизм).

Спокойный нажим на преодолеваемое послегрозье.

В ревущих еще хлябях мы первые отделяем воду от поэзии и говорим:

Да будет стадия всеевропейского обезумления трамплином нового прыжка.

Штопором куда-то на плоскостях подлинного общения с миром.

Высота:

тысяча девятьсот двадцать три (по-вашему).

Контакт?

Есть контакт.

Борис Перелешин.

Москва. Пред'январие. Завязь второго года.
(Диалектика Сегодня)
1923 г.

КОНСТРУКТИВИЗМ.

1. КОНСТРУКТИВИЗМ.

Конструктивизм не есть течение в искусстве, как думают многие. По существу своему конструктивизм отрицает искусство, как продукт буржуазной культуры. Конструктивизм—это идеология, возникшая в пролетарской России, во время революции, и как всякая идеология,—конструктивизм только тогда может быть жизнеспособным и непостроенным на песке, когда создает себе потребителя; а потому—задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека. Средствами к этому является интеллектуальное производство—изобретательство, и совершенствующее производство — техника.

Интеллектуально-материальное производство формуется из трех элементов: тектоники, конструкции и фактуры.

Тектоника—идеологическая часть конструктивизма — исходит с одной стороны из свойств коммунизма, с другой стороны—из целесообразного использования материала.

Конструкция—организующая функция, доводящая до предела каждую данность.

Фактура—целесообразное использование материала, не ограничивающее тектоники.

Конструктивизм по своей природе динамичен; принципы сегодняшнего дня отпадают завтра, в связи с новыми достижениями техники. Критерием для этого служит целесообразность. Целесообразность не следует путать с утилитарностью. То, что утилитарно,—не есть еще целесообразно.

Мы—конструктивисты—отрицаем искусство, так как оно не целесообразно: оно всегда было и есть достояние немногих.

Искусство по своему существу пассивно, оно только отражает действительность. Конструктивизм—активен, он не только отражает действительность, а действует сам.

Для расширения нашей деятельности мы—конструктивисты, должны стремиться войти во все области человеческой культуры и, разрушив извнутри старые мещанские устои, организовать новые формы бытия через воспитание нового конструктивного человека.

Ольга Чичагова.

„Корабль“ № $\frac{1—2}{(7—8)}$ январь 1923.

2. КЛЯТВЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ КОНСТРУКТИВИСТОВ-ПОЭТОВ.

Человеку свойственно развиваться — «духовно» расти. Рост его (жизненный опыт) кристаллизуется в зародыши индивидуальных творческих схем. Схемы эти об'ективируются (организуются) в том или ином материале потенциальным давлением (паром внутренним); значит: «содержание» человеков, естественное и различное,—толчек к материализации, материализация же зависит от об'ективных законов материала и произвола формовщика. Вот почему мы говорим только о «форме» из кусков скованных схем—кристаллов опыта-роста,—искусстве.

Потенциальный схематический сгусток—эмбрион «содержания»—в силу основного закона человеческой психики—экономии сил, в каждом отдельном случае своего оформления требует себе соответствующих, и материалу, в котором организуется он, свойственных, закономерных приемов. Поэтому, для передачи каких бы то ни было впечатлений и их комбинаций, в практически-жизненных приспособлениях или художественных концепциях, необходимы: подготовка и разрешение в фокусе (лущение ядра схемы), способами функционально вытекающими из организуемого и того, что непосредственно связано с ним.

Подготовка и разрешение в фокусе без стороннего (неумышленного) заданию элемента достигается посредством локализованного приема.

Локализованным приемом мы называем центростремительную организацию материала.

Организованный таким образом материал мы называем конструкцией, организатора — конструктивистом, а принцип организации—конструктивизмом.

Конструктивизм есть центростремительное иерархическое распределение материала, акцентированного (сведенного в фокус) в предустановленном месте конструкции.

Принцип конструктивного распределения материала—максимальная нагрузка потребности на единицу его, т.-е—коротко сжато, в малом—многое, в точке—все.

Конструкция состоит из частей, нами названных конструэмами. Конструэмы стелятся вдоль стержня конструкции, но вынутые из нее они в себе замкнуты—целостны, каждая суть конструкция с иерархией своих конструэм; таким образом, каждая конструэма — законченная форма, принесшая себя в жертву стойкости целого.

Конструэмы бывают: главные, вспомогательные и орнаментальные.

Главная конструэма—задание; в ячейке ее находится матка конструкции.

Вспомогательные конструэмы — подготавливают к главной—ведущие.

Орнаментальные—подобно древним песнопевческим «Аненепайкам» — вводятся, якобы для украшения. Цель их, размещенных в конструкции расчетливо-целесообразно, — ввести умысел в кровь ворожбой. Орнаментальные—«опаснее» и надежнее всех остальных.

Главная или магистральная конструэма, в зависимости от характера организуемого, определяет строй всей конструкции. Подчиняясь об'ективным, законным свойствам материала, магистрал (ядро бухнущей матки) влияет на удельный вес остальных. Конструкция держится на упоре в него. Сдвиг его изменяет строй конструкции.

Примечание: Прекрасным примером сказанному может быть закон равнения по ударному слогу Московского слова: перемещение в конструкции—

этом слове,—главной конструэмы—ударения на слоге,—изменяет удельный вес всех вспомогательных, артикуляционно и экспираторно, иерархически соподчиненных слогов и дает новое слово.

Конструкция—монолит; выпад «песчинки» рушит целое.

Гиблая теория «разорванного сознания» и ублюдыш ее—теория «смещения планов», растлив легковерных поэтиков, усугубили в них волевое гниение; в результате ацентрических крошев и оползней развал русской поэзии достиг небывалых размеров. 98% нынешних произведений можно читать вкривь и вкось. Этот распад превратил современных поэтов в спецов узкой квалификации, сующих мандаты и патенты на: звук, ритм, образ, заумь и т. д. безотносительно к целому.

Стать конструкции может потребовать ряда разнообразных, характерных для нее, стилистических ходов; конструктивист, чтобы сделать задание, должен все знать, всем владеть в совершенстве; у нас нет двух одинаковых произведений—конструкций, мы отвергаем формальный канон.

Конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят:—звук, ритм, образ, заумь и т. д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции.

Мы знаем, что Мир необ'емлем, несчетен и неповторим. Жизнь и цель человечества—бесповоротное достижение—творчество; творчество: актуальность—движение—жизнь. Основа нашего творчества — организация жизни—организация локализаций.

Конструктивизм есть высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала, и уменье сгущаться в нем.

Конструктивизм — это организация Конструктивистом себя в форме форм.

В машине винт винту помогает. Построенные на об'ективных, природных, открытых наукой законах, машины

напоминают нам необходимость, естественность, наконец,—просто выгоду дружелюбной совместности.

Конструктивизм—школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте,—по существу своему коммунистичен. Организацией конструкций он воспитывает солидарность товарищескую и братскую спайку. Конструкция—яркий пример того, как «форма» может «содержать» необходимость и силу единства.

Мастера всех веков предчувствовали конструктивизм, и только мы осознали его, как локализацию материала; мы сквозь форму идем в форму форм—мы растем.

Содержание в нас естественно: природные свойства нудят материализовать его в слове, в нем конструируем мы пути нашего роста; мы клянемся: небывалые формы тесать—дальше некуда... Наш залог: воля, хитрость, верность, и знания железобетонный упор.

Алексей Чичерин.
Эллий Карл Сельвинский.

Ноябрь 1922 г.
Март 1923 г.
Москва.

Знаем. Клятвенная Конструкция (Декларация) Конструктивистов-поэтов. М. 1923 г. К. П.*)

---

*) См. еще Алексей Ган. „Конструктивизм“. Тверь. 1922. Илья Оренбург. „А все-таки она вертится“. К-во «Геликон». Москва—Берлин. 1922.

1. ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО.

(Резолюция предложенная А. Богдановым на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций.)

1) Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого, оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом—сил классовых.

2) Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства—трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли.

3) Сокровища старого искусства не должны приниматься пассивно: тогда они воспитывали бы рабочий класс в духе культуры господствующих классов и тем самым в духе подчинения созданному ими строю жизни. Сокровища старого искусства пролетариат должен брать в своем критическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организационный смысл. Тогда они явятся драгоценным наследием для пролетариата, оружием в его борьбе против того же старого мира, который их создал, и орудием в устроениях нового мира. Передачу этого художественного наследия должна выполнять пролетарская критика.

4) Все организации, все учреждения, посвященные развитию дела нового искусства и новой критики, должны быть построены на товарищеском сотрудничестве, которое

непосредственно воспитывает их работников в направлении социалистического идеала.

Принята единогласно при 1 воздержавшемся.

20 сентября 1918 г.

„Пролетарская культура". Ежемес. журн. № 5. 1918 г. Москва. Или „Горн". Книга первая. Московский Пролеткульт. 1918.

2. КОНТУРЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

К определению пролетарской культуры надо подходить с величайшей осторожностью. Храбрость некоторых мыслителей в этом вопросе большей частью венчается лишь банальностью.

Говорят, что это, прежде всего, культура труда. Но труд существует с сотворения мира. Это психология труда наемного. Но и здесь трудно отличить рабскую психологию от пролетарской. Психология борьбы, восстания, революции... Но разве мало прошло в общей исторической процессии революционных классов? Наконец, последняя, решающая характеристика — коллективизм. И опять же «но». Коллективы—артели, коллективы—коммуны, коллективы религиозные, коллективы политические, социальные... Их было тысячи...

Напрасно стали бы мы черпать материал для пролетарской культуры в различных формах рабочих организаций политических, профессиональных и кооперативных. Ведь эти организации свое организационное проявление находят лишь в одной форме—демократии, парламентарной или прямой в виде референдумов. Не надо думать, что тип «советской» организации открывает нам какие-либо новые горизонты для раскрытия пролетарской культуры. Ведь «советская» конституция есть не что иное, как демократия с избирательными ограничениями для имущих классов, и, кроме того, ведь советы это—политический блок пролетариата, крестьянской бедноты и даже крестьян «середняков». Куда-то вдаль, куда-то в высь от этих временных образований надо итти, чтобы прощупать восходящую культуру пролетариата.

Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика,—вот что пронизывает обыденное сознание пролетариата. Вся жизнь современной индустрии пропитана движением, катастрофой, вделанной в то же время в рамки организованности и строгой закономерности. Катастрофа и динамика, скованная грандиозным ритмом—вот основные, осеняющие моменты пролетарской психологии.

Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, инструменту, машине.

Машинизирование не только жестов, не только рабочепроизводственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним об'ективизмом, поразительно нормализирует психологию пролетариата. Смело утверждаем, что ни один класс ни старого, ни современного мира не проникнут такой нормализированной психологией, как пролетариат. Где бы он ни работал: в Германии, в Сан-Франциско, в Австралии, в Сибири, у него есть только общие психологические формулы, которые воспринимают с быстротой электрического тока первый производственный намек и завершают его в сложный шаблонный комплекс. Пусть нет еще международного языка, но есть международные жесты, есть международные психологические формулы, которыми обладают миллионы. Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу, как А, В, С или как 325, 075 и 0 и т. п. В этой нормализованности психологии и в ее динамизме—ключ к величайшей стихийности пролетарского мышления. Это не значит, что пролетариат элементарно-стихиен, как крестьянская масса, артельная, шальная, слепая,—нет, это значит, что в его психологии, из края в край мира гуляют мощные, грузные психологические потоки, для которых как будто уже нет миллиона

голов, есть одна мировая голова. В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в об'ективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий.

Рядом с отмеченной, нормализированной психологией надо отметить ее особую социальную конструктивность.

Пролетариат, постепенно разбиваемый новой индустрией на определенные «типы», «виды», на людей определенной «операции», на людей определенного жеста, с другой стороны, впитывает в свою психологию весь тот грандиозный монтаж предприятия, который проходит перед его глазами. Это, главным образом, открытый и всем видимый монтаж самого завода, последовательность и соподчиненность операций и фабрикаций, наконец, генеральный монтаж всего производства, выражающийся в подчинении и контроле одной операции—другой, одной фабрикации—другой, одного «типа»—другому и т. д. Психология пролетариата здесь уже превращается в новую социальную психологию, где один человеческий комплекс работает под контролем другого, и где часто «контролер» в смысле трудовой квалификации стоит ниже контролируемого и очень часто персонально совершенно неизвестен. Эта психология раскрывает новый рабочий коллективизм, который проявляется не только в отношениях человека к человеку, но и в отношении целостных групп людей к целостным группам механизмов. Такой коллективизм можно назвать механизированным коллективизмом. Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализированные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром.

Не ясно ли, что в лице пролетариата мы имеем растущий класс, который развертывает одновременно и живую рабочую силу, и железную механику своего нового коллектива, и новый массовый инженеризм, превращающий пролетариат в невиданный социальный автомат.

Все это не так просто, как хотелось бы думать многим специалистам по пролетарской культуре.

Не с такой простотой мы хотели бы подойти и к проблеме пролетарского искусства.

Обыкновенно, говоря о пролетарском искусстве, идеологи не только просто разрешают самый вопрос, но и главной характеристикой пролетарского искусства считают его нарочитую простоту. Такой подход к величайшей проблеме современности нам представляется большим недоразумением. Если даже говорить не о пролетариате, а о современном народе вообще, прошедшем через горнило техники, войны, революции, то к нему теперь не подойдешь с той нетронутой простотой, которой характеризуются наши народные художники-классики. Что же касается пролетариата, то подходить к нему с простотой, значит, с нашей точки зрения, проповедывать ханжество.

Конечно, не надо умышленно кривляться и заниматься стилизацией, но не надо ушиваться и лубком.

Со стороны внутреннего содержания нового пролетарского искусства придется подойти к раскрытию всех сложных растущих психологических переживаний, посильно нами раскрытых выше. И если бы мы были только благочестивыми лубочниками, то, конечно, постарались бы только лишь влить «новое вино» в меха старые. Но такое предприятие будет обречено на неудачу. Класс, раскрывающий невиданную психологию, потребует рано или поздно новых методов раскрытия, он потребует нового художественного стиля.

Мы не хотим быть пророками, но, во всяком случае, с пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов. В частности, художникам слова придется разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе футуристы, а гораздо выше. Если футуризм выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова. Слово, взятое в его бытовом выражении, уже явно не[illegible] статочно для рабоче-производственных целей пролетариата. Будет ли оно достаточно для такого тонкого и такого нового творчества, как пролетарское искусство? Мы не предрешаем формы технизирования слова, но ясно, что это будет не только звуковым усилением, оно будет постепенно отделятся от живого его носителя — человека. Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто-человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно об'ективной демонстрации вещей, механизированных толи и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического.

А. Гастев.

„Пролетарская культура“ 1919 № 9—10.

3. ПУТИ ПРОЛЕТАРСКОГО ТВОРЧЕСТВА.

(Тезисы.)

1. Творчество, всякое—техническое, социально-экономическое, политическое, бытовое, научное, художественное—представляет разновидность труда, и точно так же слагается из организующих (или дезорганизующих) человеческих усилий. Это не что иное как труд, продукт которого не является воспроизведением готового образца, есть нечто «новое». Нет и не может быть строгой границы между творчеством и просто трудом; не только имеются все переходные ступени, но часто нельзя даже уверенно сказать, которое из двух обозначений более применимо.

Человеческий труд, всегда опираясь на коллективный опыт и пользуясь коллективно выработанными средствами, в этом смысле всегда коллективен, как бы ни были в частных случаях узко-индивидуальны его цели и его внешняя, непосредственная форма (т.-е. и тогда, когда это труд одного лица, и только для себя). Таково же и творчество.

Творчество—высший, наиболее сложный вид труда. Поэтому его методы исходят из методов труда.

Старый мир не сознавал ни этой общей социальной природы труда и творчества, ни связи их методов. Он одевал творчество фетишизмом таинственного.

2. Все методы труда—а с ним и творчество—лежат в одних и тех же рамках. Его первая фаза—комбинирующее усилие, вторая—подбор его результатов, устранение неподходящего, сохранение подходящего. В труде «физическом» комбинируются материальные вещи, в «духовном»—образы; но, как показывает новейшая психо-физиология, природа усилий, комбинирующих и подбирающих, одна и та же—нервно-мускульная.

Творчество комбинирует материалы наново, не по привычному образцу, что ведет и к подбору более сложному, более интенсивному. Комбинирование и подбор образов происходит несравненно легче и быстрее, чем материальных вещей. Поэтому творчество чаще протекает в виде «духовного» труда,—но отнюдь не исключительно. Все почти открытия «случайные» и «незаметные» получились путем подбора материальных комбинаций, а не через предварительное сочетание и подбор образов.

3. Методы пролетарского творчества имеют свою основу в методах пролетарского труда, т.-е. того типа работы, который характерен для рабочих новейшей крупной индустрии.

Особенности этого типа: 1) соединение элементов «физического» и «духовного» труда; 2) прозрачный, ничем не скрытый и не замаскированный коллективизм самой его формы. Первое зависит от научного характера новейшей техники, в частности — от передачи механической стороны усилий машине: работник все более превращается в «руководителя» железных рабов, а его труд в возрастающей доле сводится к «духовным» усилиям — внимания, соображения, контроля, инициативы, роль же мускульных напряжений относительно сокращается. Второе зависит от концентрации рабочей силы в массовом сотрудничестве, и от сближения специализированных видов труда силою машинного производства, которое во все большей мере непосредственную, физическую специализацию рабочих переносит на машины. Об'ективная и суб'ективная однородность труда возрастает, уничтожая перегородки между работниками; а при этой однородности фактическая совместимость труда становится основою товарищеских, т.-е. сознательно-коллективистических отношений между ними. Эти отношения, с их результатами—взаимным пониманием, взаимным сочувствием и стремлением заодно действовать—расширяются, переходя пределы фабрики, профессии, производства, на рабочий класс в национальном, а затем и мировом масштабе. Коллективизм борьбы человечества с природою впервые осознается.

4. Таким образом, методы пролетарского труда развиваются в направлении монистичности и осознанного коллективизма. В таком же направлении складываются, естественно, и методы пролетарского творчества.

5. Эти черты успели уже ясно выразиться в методах тех областей, где пролетарское творчество до сих пор проявлялось преимущественно—в экономической и политической борьбе и в научном мышлении. В первых двух областях это сказывалось постоянно в единстве строения организаций, которые пролетариат создавал,—партийных, профессиональных, кооперативных: один и тот же тип, один и тот же принцип—товарищеский, т.-е. сознательно-коллективистический; сказывалось и в развитии программном, которое во всех них неуклонно тяготело к одному идеалу, именно социалистическому. В науке и философии марксизм явился воплощением и монизма метода и осознанно-коллективистической тенденции. Дальнейшее развитие на основе тех же методов должно выработать всеобщую организационную науку, монистически об'единяющую весь организационный опыт человечества в его социальном труде и борьбе.

6. Творчество бытовое, поскольку оно выходит из пределов экономической и политической борьбы, до сих пор у пролетариата шло стихийно,—тем не менее, по той же линии; о том свидетельствует и развитие пролетарской семьи от авторитарного строения крестьянской или мещанской к товарищеским отношениям, и всемирно-установившаяся пролетарская форма вежливости—«товарищ». Поскольку это творчество в дальнейшем будет итти сознательно, вполне очевидно, что его методы будут проникаться теми же самыми принципами: это будет творчество гармонически-целостного, осознанно-коллективистического быта.

7. В сфере художественного творчества старая культура характеризуется неопределенностью и неосознанностью методов («вдохновение» и т. п.), их оторванностью от методов трудовой практики, от методов творчества в других областях. Хотя пролетариат делает здесь еще только первые шаги, но уже ясно намечаются общие, свойственные ему тенденции. Монизм сказывается в стремлении слить искусство с трудовой жизнью, сделать искусство орудием ее активно-эстетического преобразования по всей линии. Коллективизм, вначале стихийный, а потом все более сознательный, выступает ярко в содержании художественных произведений и даже в форме художественного восприятия жизни, освещая изображение не только человеческой жизни, но и жизни природы: природа, как поле коллективного труда; ее связи и гармонии, как зародыши и прообразы организованности коллектива.

8. Технические методы старого искусства развивались обособленно от методов других сфер жизни; техника пролетарского искусства должна сознательно искать и использовать материал и всех тех методов. Напр., фотография, стереография, кино-фотография, спектральные цвета, фонография и пр. должны найти свое определенное место в системе художественной техники, как ее средства. Из принципа монизма методов вытекает, что не может быть методов практики и науки, которые не могли бы найти прямого или косвенного применения в искусстве,—и обратно.

9. Осознанный коллективизм преобразует весь смысл работы художника, давая ей новые стимулы. Прежний художник видел в своем труде выявление своей индивидуальности; новый поймет и почувствует, что в нем и через него творит великое целое—коллектив. Для первого оригинальность есть выражение самоценности его «я», средство его возвеличения; для второго она означает глубокий и широкий захват коллективного опыта, и есть выражение его доли активного участия в творчестве и развитии жизни коллектива. Первый может полусознательно стремиться к жизненной правде—или уклоняться от нее; второй должен сознавать, что истина, об'ективность—это опора для коллектива в его труде и борьбе. Первый может ценить или не ценить художественную ясность; для второго она

есть не что иное, как доступность коллективу, в котором живой смысл усилий художника.

10. Осознание коллективизма, углубляя взаимное понимание людей и связь чувства между ними, сделает возможным несравненно более широкое, чем до сих пор, развитие также и непосредственного коллективизма в творчестве, т.-е. прямого сотрудничества в нем многих, вплоть до массового.

11. В искусстве прошлого, как и в его науке, есть очень много скрытых элементов коллективизма. Раскрывая их, пролетарская критика дает возможность творческого восприятия лучших произведений старой культуры в новом свете и с огромным обогащением их ценности.

12. Основное отличие нового творчества от прежнего то, что здесь оно впервые понимает себя и свою роль в жизни.

А. Богданов.

„Пролетарская Культура". 1920. № 15—16.

4. МЕЖДУНАРОДНОЕ БЮРО ПРОЛЕТКУЛЬТА.

Во время 2-го Конгресса III Интернационала, после частных совещаний с делегатами отдельных стран и оффициальных совместных заседаний было организовано Временное Бюро Пролеткульта.

В него вошли представители следующих стран: Мак Лейн, Квельч (Англия), Лефевр (Франция), Герцог, Гартель (Германия), Томани (Австрия), Бомбаччи (Италия), Вар-Ван Верстрастен (Бельгия), Эмбер Дроз, Брингольф (Швейцария), Джон Рид (Америка), А. Луначарский, В. Полянский (Россия), Лангсет (Норвегия).

Бюро избрало Исполнительный Комитет из семи членов: А. Луначарский (председатель), В. Полянский (секретарь), Мак Лейн (Англия), Лефевр (Франция), Герцог (Германия), Бомбаччи (Италия), Эмбер Дроз (Швейцария).

По организационному вопросу собравшиеся представители вынесли резолюцию: «По предложению Центрального Комитета Всероссийского Совета Пролеткульта мы обсудили великую проблему борьбы за пролетарскую культуру и решили создать Временное Международное Бюро Пролеткульта.

Первой задачей Бюро будет распространение принципов пролетарской культуры, создание организаций Пролеткульта во всех странах и подготовка Всемирного Конгресса Пролеткульта. Международное Бюро Пролеткульта приняло обращение к рабочим всех стран, под заглавием: «Братьям пролетариям всех стран».

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь»!

Братьям пролетариям всех стран.

Пролетариат захватывает власть не ради ее самой. Наоборот, его конечная цель—уничтожение всякого государства, и властью он пользуется лишь для того, чтобы путем устранения классовых перегородок между людьми создать условия для чистой общественности с полным отрицанием власти человека над человеком.

Но он захватывает власть не для устройства экономической жизни. Человек живет не для того только, чтобы устраивать свой материальный быт. Материальный быт есть только предпосылка для сфер деятельности человека, в которых он может почерпнуть наивысшее, наиболее творческое счастье для высших форм культурной деятельности. Полубуржуазный экономист Гобсон прекрасно выразил эту мысль. Он сказал: «Как походка или почерк постепенно механизируются, и человек высвобождается от необходимости уделять им свое внимание, так точно когда-нибудь деятельность экономическая будет низведена в подвальные этажи культуры и возложена почти полностью на стальные плечи машины. Человек же останется в сфере научного, художественного и морального творчества».

Это имел в виду Фридрих Энгельс, когда он, экономический материалист, говорил о прыжке из царства необходимости в царство свободы, каковым является социальная революция.

Но если эти мысли не приписываются целиком будущему для завершения социальной революции, то они, конечно, должны быть применены лишь с известными ограничениями для первых ее этапов. Здесь борьба за власть, включая сюда гражданскую войну, является самой первой задачей, и, не решив ее, было бы высокой оплошностью отдавать преимущественное внимание другим последующим задачам.

Но гражданскую войну немыслимо вести, не разрешая в то же время некоторых экономических задач, ибо война и хозяйство сплетены между собою неразрывно.

То же относится и к фронту пролетарской культуры. Нельзя забыть его даже в момент самого высокого разгара кровавой распри за утверждение пролетарской власти. Как нельзя вести войну вне определенных экономических обстоятельств, так точно нельзя ждать окончательного разрушения буржуазного мира, не развернув борьбы за пролетарскую культуру. Невозможно уничтожить классовое разделение общества, не преодолев индивидуалистическую культуру.

Политическое и экономическое раскрепощение пролетарских масс является условием освобождения духовного.

В силу исторического развития, пролетариат шел к своей конечной цели, мировому коммунизму—путем политической и экономической борьбы.

Теперь с исторической неизбежностью формируется новый рабочий фронт борьбы, революционно-культурно-творческий.

При этом мы, научные социалисты, стремимся заложить прочный фундамент духовного развития масс.

Движение за пролетарскую культуру, давая возможность пролетариату выявить максимум творческой активности, должно быть проникнуто боевым коммунистическим духом. Его цель вооружить рабочий класс новым знанием, организовать его чувства при помощи нового искусства и преобразовать его бытовые отношения в новом духе, истинно пролетарском, коммунистическом.

Нельзя заставить старых литераторов, художников, так или иначе обслуживающих буржуазную публику, быть выразителями пролетарской культуры,—все это было бы фальсификатом. Если мы признаем относительно важной задачей возможно скорое развитие самоорганизации эмоций пролетарского искусства, то это может быть выполнено самим пролетариатом: он должен выявить своих ученых, писателей, поэтов, художников, артистов и т. д.

В своей борьбе за новую пролетарскую культуру, пролетариат, естественно, овладеет всем культурным достоянием прошлого и настоящего, ко всем плодам старой культуры

он отнесется критически, он воспримет ее не как послушный ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание на почве коммунистического хозяйства и товарищеских отношений в коллективном труде и борьбе.

Вот почему Россия, напр., в тяжелые годы своего борения должна была уделять известное количество внимания и сил экономическому и культурному строительству, взятому во всей его шири.

При этом возможно было просто отмахнуться от тончайших форм культуры, литературы и искусства,—как от роскоши для такого тяжелого времени, как от цветов и плодов, которые могут появиться лишь гораздо более поздним пролетарским летом.

Нет!.. Искусство,—пролетарское стихотворение, роман, песня, музыкальное произведение, пьеса—являются огромной силы агитационным средством. Искусство так же точно организует чувство, как идейная пропаганда—мысль. Чувства же определяют волю с неменьшей силой, чем идеи.

Накануне Октябрьской революции созвана была первая Конференция пролетарских культурно-просветительных организаций, и было положено основание организаций, называемой «Пролеткульт».

Пролеткульт принял большое развитие, как новая форма рабочего движения, как только пролетариат завладел властью в гигантской стране. Цифры в этом отношении в высшей степени красноречивы.

Количество рабочих, организованных в Пролеткультах России, группирующихся вокруг Российского Пролеткульта, не менее 400 тысяч, из них 80 тысяч не просто примкнули к движению, а реально участвуют в разных студиях.

Государство, нисколько не стесняя Пролеткультов, очень дорожит их безусловной самостоятельностью и самодеятельностью и широко помогает им.

Пролеткульт издает 15 журналов в России; он издал до 10 миллионов экземпляров своей литературы, принадлежащей исключительно перу пролетарских писателей, и около 3 миллионов экземпляров музыкальных произведений разных наименований, являющихся продуктом творчества пролетарских композиторов. Появляются пролетарские художники и артисты.

Русский пролетариат, выковывая на первых порах, в ранюю весну своей революции, новое оружие борьбы с буржуазным миром, зовет своих европейских товарищей вступить в этом отношении на тот же путь. Пролетарии Европы в отношении образования стоят выше российских товарищей, и в странах Запада пролетарская культура сможет развернуться более пышным цветом. Дело, однако, не в соревновании, а во взаимной помощи, в братской постройке высокого здания социалистической культуры.

Центральный Комитет Всероссийского Пролеткульта, пользуясь созывом 2-го Конгресса III Интернационала в Москве, вместе с группой делегатов Конгресса, создал Временное Международное Бюро Пролеткульта и его Исполнительный Комитет.

Исполнительный Комитет обращается к пролетариям всех стран с предложением устроить в каждой стране Конференцию, посвященную пролетарской культуре, обсудить этот вопрос в прессе и на публичных собраниях, приступить к организации широкой сети Пролеткульта, чтобы в будущем созвать Всемирный Конгресс Пролеткульта.

Со своей стороны Исполнительный Комитет окажет свою помощь в смысле сообщения материала, инструкций, литературы, поддержки постоянной моральной связи и т. п.

Мировой пролетариат должен, хотя и несколько позднее Российского пролетариата, приступить к великому делу создания в своих странах Пролеткультов.

Да здравствует солидарность рабочих всего мира!

Да здравствует первый камень, положенный в основу здания коммунистической культуры!

Да здравствует грядущий всемирный пролетариат!

Исполнительный Комитет Международного Бюро Пролеткульта:

Председатель: А Луначарский.
Секретарь В. Полянский.
Члены: В. Мак-Лейн.
Ю. Эмбер Дроз.
Н. Бомбаччи.
В. Герцог.
Р. Лефевр.

Москва, 12 августа 1920 года.

„Горн“, книга 5 .

5. ДЕКЛАРАЦИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ. „ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФРОНТ".

В связи с неоспоримыми победами пролетариата, в ши[redacted]ких слоях русской интеллигенции, доселе в массе враждебной пролетарской революции, происходит перелом настроения, иногда даже мировоззрения.

Характерно для пролетарской революции, что мнившие себя передовыми силами интеллигенции, ее духовные вожди, в частности, художники слова, плетутся сейчас в хвосте обывательских масс. Насколько мы приветствуем духовный перелом интеллигенции в целом, настолько должно осторожно и строго критически отнестись к деятельности ее прежних вождей. Эти люди, в лучшем случае, стоявшие в стороне в черные дни Советской России, теперь быстро меняют свои маски и краски и, чтобы не проиграть в дальнейшем, стараются заговорить чуждым им коммунистическим языком.

Так вырастает на наших глазах новая опасность—опасность засилья в области художественной литературы со стороны духовного мещанства. В свое время под флагом борьбы с мещанством в искусстве шли многие представители интеллигентских групп, проводя присущие им узкоиндивидуалистические, беспредметно-революционные тенденции. Организация борьбы с буржуазной идеологией во всех ее видах должна перейти в руки тех, кто твердо стоит на платформе революционного марксизма. Углубление и расширение влияния революционного марксизма в искусстве—основа всей работы «Литературного Фронта».

«Литературный Фронт» не ставит на своем знамени огульного отрицания всего дореволюционного искусства, но стремится освободить искусство от тех методов, форм и настроений, которые не соответствуют новому восприятию жизни, поддерживая все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству.

Для этого «Литературный Фронт» исследует все уже сложившиеся и еще намечающиеся течения в искусстве и

использует выработанные ими элементы жизненного, здорового творчества. С этой точки зрения «Литературный Фронт» воспользуется и долгим опытом классической литературы и достижениями всех последних течений в искусстве.

Мы являемся лишь зачинщиками, инициативной группой будущего союза художников слова.

Не ставя никаких рамок в выборе форм, мы выдвигаем определенную цель: организованная, в отличие от партизанщины, борьба единым фронтом за коммунизм.

Все вступающие в наш союз, будут сплочены крепкой дисциплиной общей цели.

Призывая в наши ряды всех писателей-коммунистов и сочувствующих, мы особенно рассчитываем на могучие, еще только пробуждающиеся самобытные силы рабочих и крестьян, будущих творцов художественного слова.

В. Фриче, Н. Мещеряков, А. Луначарский, [redacted], Мих. Покровский, Ангарский, В. Полонский, В. Попов (Дубовской), В. Мордвинкин, К. Новицкий, Ив. Филипченко, В. Вешнев, Е. Херсонская, Мих. Шимкевич, К. Лаврова, В. Кириллов, М. В. Морозов, Россинский, Н. Кузько-Музин, О. Литовский, С. Басов-Верхоянцев, А. Серафимович, П. Коган, М. Герасимов, В. Мейерхольд, С. Лопашев, И. Касаткин, Г. Устинов, Чижевский, Н. Поваров.

Бухарин

За всеми справками обращаться к секретарю Временного Центрального Бюро тов. М. Шимкевичу—Дом Печати.

1920 г.

„Горн", книга 5, стр. 94.

6. ДЕКЛАРАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ „КУЗНИЦА".

I. Диалектика.

Всякое явление в процессе развития таит внутри себя зародыш своего же собственного отрицания. Этот закон противоречия пронизывает красной осью как всю природу в ее бесконечном разнообразии движения, так и жизнь человеческого общества со всеми его надстройками.

II. Скачок в царство свободы.

Рабочий класс в капиталистическом обществе есть противоречие этого общества. Фактом своего существования он отрицает его, развитием подтачивает изнутри и, созрев в его недрах, разрывает железное кольцо старого строя. Обездоленные множества, об'единенные в процессе труда и борьбы за переустройство основ жизни, своим напором пересоздают и свою психику.

III. Динамика форм.

Пролетарская революция, обусловленная факторами экономическими и политическими, разбивает старые формы общественной жизни. Революционное разрушение хоронит системы отживших идеологий, чувств, представлений. Новая психика завеществляется в новых формах общественной деятельности, общественная деятельность отливается в его художнике в новые формы искусства.

Так смена форм общества определяет формы искусства.

IV. Искусство, как особое орудие.

Пролетариату искусство так же необходимо, как армии транспорт, фабрики и заводы. Далекие горизонты новой эпохи, беспредельные перспективы деятельности, невиданная панорама революционного быта стоят перед новым искусством. Освобожденное от служения целям забавы и эксплоатации буржуазным классом, оно делается особым зрячим орудием организации грядущего коммунистического общества.

V. Стиль—это класс.

Художники, откристаллизованные дореволюционным бытием, бессильны оформить творческий материал, вывернутый землетрясением Октябрьской революции. Для глыб грандиозных событий, созданных с любовью и энтузиазмом множествами, нет у этих художников собственного мировосприятия, мироема. И нет соответственных орудий обработки, словесной техники, стиля. Стиль вообще—это не только внешняя маска произведения, за которой таится дух содержания; не только

раковина, в которой прячется, как улитка, бытие и быт; не только почерк класса, где все открыто и ничего скрыть нельзя, это—живой волеобраз сращенных, органически законченных множеств класса. Буржуазные и мелкобуржуазные писатели в прошлом не имели связи с пролетариатом, чужды его практике, его устремлениям, его идеологии. А стиль—это класс.

VI. Осужденные историей.

Символизм, футуризм и имажинизм, как литературные течения, единоутробные вскормленцы капиталистического строя.

Символизм был порожден страхом упадочного буржуазного общества перед революцией завтрашнего дня. Он всегда знаменует оборону, защиту и никогда—нападение. Он, как инок в келье, одновременно ненавидит и благоговеет.

Футуризм вырос из крайнего, гипертрофически развитого и в последнем счете сложившегося интеллигентского индивидуализма. Футуризм, значило—смертницизм, будущий мертвицизм. Для него итти вперед—итти к собственной гибели, стоять на месте—значит окопаться в крепости техницизма и всяческой заумности. Отступать—некуда. Имажинизм—явление последних предсмертных конвульсий старого мелкобуржуазного общества (1918 г.), у которого осталось времени только на аналогию, бессвязную образологию происходящему. Вчерашнее искусство слова выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа пожать руку живому.

VII. Искусство мертвецкой.

Техника искусства, его изобразительные средства давно уже сделались самоцелью у художников предсмертной агонии капитализма. Пишутся громадные поэмы исключительно, чтобы выявить «ритм»; делаются стихотворения ради «небывалой» рифмы; извергаются фонтаны строф, вызванивающие «аллитерацию», «образ» звука; строятся пьесы—удивить трепаком образного языка. Дробятся размеры (ямб, хорей и т. д.), дробится строчка стиха на ½ строчки; ½ строчки на ¼ строчки и т. д. Слова дробятся

на слоги и пищутся один под другим, слоги делятся на отдельные буквы. Мир, из которого черпается литературный материал,—это неслыханный культ индивидуализма, близкого к умопомешательству, порнография, физиологические отправления, плохо прикрытая революционной фразой барковщина «серапионов», бессмысленные выкрики «слов с чужими брюхами» и т. п. Искусство старого строя вступило в фазу окончательного распада. И мы подымаем тяжелый рабочий молот заколотить наглухо дверь этой жуткой «храмины», мы вбиваем последний гвоздь в крышку этой раскрашенной гробницы искусства.

VIII. Красный флаг в пустыне.

Нэп, как этап революции, оказался в окружении искусства, похожего на искусничанье горилл. Художник-обезьяна как бы передразнивает своего предшественника, создавшего вдохновенно и в соответствии со своим временем непосредственно необходимое. В наши дни ненужное, пустое подражание, холодное жонглирование порожними формами ставятся в задачу дня—оживить упадочным техницизмом, вдохнуть жизнь в мумию искусства. На все это отпускаются средства. Ведется агитация. Рабочая молодежь, прорвавшаяся к знанию и художественному творчеству, в недоумении. Белинских нет. Над пустыней искусства—сумерки.

И мы возвышаем свой голос и поднимаем красный флаг платформы--декларации пролетарского искусства.

IX. Поросль в октябрь.

Искусство восходящего к власти пролетариата есть отрицание упадочного буржуазного искусства. Пролетариат в прошлом не имел собственного художника, а стоял перед глазами художника сочувствующего. И давно уже из недр капитализма прорастала алая поросль.

Возникают его ростки во всех странах: Англии—Эллиот, Морис, Томас Гуд; Франции—Дюпон, Потье, Жюль Ромэн, Верхарн; Бельгии—Менье, Экоут; Германии—Фрейлигграт, Штерн, Деммель, отчасти Гауптман; Италии—Ада-Негри; Америки—отчасти Уитмен, отчасти Лондон и Синклер; Украине—Франко, отчасти Шевченко; Венгрии—Петефи, Стефаник, Безруч; Латвии—Ян Райнис; России—Некрасов, отчасти Горький. Пролетарские поэты и писатели вместе со своим классом, пережившим революцию 905 года, пришли как-то вдруг. Их искусство—искусство-антитеза молодого материалистического класса,—искусство, призванное заменить и заместить всякие мистические культы, уходящие в необратимость.

X. Мы.

Мы провозглашаем искусство, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой организм, формирующий кристаллы художественных потребностей. В нашем понимании художественное творчество:—функция общественной идеологии, эмоциологии, психики вообще. Его база: состояние производительных сил страны и обусловленные ими экономические отношения; далее—социально-политический строй, выросший на данной экономической основе; затем, определяемая частью непосредственно экономикой, а частью выросшим на ней социально-политическим строем, психика классового человека; и, наконец, идеология, отражающая в себе свойства этой психики. Труд и борьба за организацию коммунистического общества—первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества. Воздух для его дыхания—это массы. Связь с ними—открытые окна в психическую лабораторию художника.

XI. Поэзия—это практика пролетариата.

Класс Октября вздыбил социальную практику рабочего человечества на головокружительные высоты, откуда видно, что делать завтра, сделанное сегодня и вчера,—обратив эту практику в поэзию. Взгромождены горные вершины строительного материала; этаж за этажом вскинуты невиданные перестройки начал новой жизни, затканные в подмостки и леса; черные провалы разрушенных суеверий и всяческой дикости; кольцо огня, накалившее докрасна горизонты небосклона и орудийный грохот товарищеской защиты своего рабочего государства. Этот ежедневный творческий труд, сжечасное приспособление мирных условий к себе и приспо-

собление себя, как строителя, к ним, это изумительное, виртуозное мастерство организовать, разрушать, эта практика созидать и есть поэзия пролетариата. Его практика—его поэзия.

XII. Художник—медиум своего класса.

Каково мирочувствие класса, таково и мироношение его художника. Каков мироем пролетариата, таков и мироем его функции—художника. Сколько может вдохнуть в свою грудь класс для жизнестроительства, сколько может вместить, чтобы дать форму воспринятому—он выдыхает и формует через своего художника. Пролетарское искусство—это призма, где концентрируется лицо класса, зеркало, куда рабочие массы смотрятся на себя, на ими пройденное и созданное, на созидаемое и грядущее. Наша цель и задача осознать и выявить образ строителя коммунистического общества. Выковать революционные типы нового человека. Поднять орудием трудового слова девственную целину, на которой он взращивает условия нового существования, красную действительность. Показать этот новый быт не кинематографически, не жестикулятивно, методами «Великого Немого», по «серапионовски», бездушно,—но пронизать штурмом чувства и мысли, установить аккумуляторы для собирания, пока разрозненных, но уже включенных воль и сознаний в революционное жизнестроительство. Дать художественные образы научного революционно-марксистского миропонимания, художественно разрушить буржуазную идеологию наследственных переживаний первобытного собственника. Подвести итоги революции и наметить пути будущего. Оглянуться назад и снова вперед. Художник пролетариата есть творящий медиум своего класса.

XIII. Содержание и форма.

Бытие подсказывает и определяет форму и само показывается и определяется ею. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия творческого материала и стихии 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая—должны быть единым органическим целым. И далее: 1) картина произведения, 2) его пафос,

напряженность процесса, 3) его музыка, словесный звукозвон—должны составлять единый органический образ и его атмосферу,—будь то поэма, драма, роман, небольшое стихотворение. Наше творчество должно захватывать не точкоподобные пятна жизни, а всю ее площадь. Соответственных средств, изобретательной техники у закатной буржуазии в ее упадочном искусстве нет, и мы должны искать их в мировых литературах, восходящих к жизни и власти исторических классов. И в жизни нашей эры Октября.

Мы—против бессодержательности и бессюжетности.

Мы—против пустозвонства, стихачества и рифмачества.

Мы—против словесных бездушных фокусов.

Мы—против индивидуалистических мигов и настроений.

У пролетариата слишком здоров организм и крепки нервы, чтобы обращать внимание на эти миги,—когда перед ним стоят века, вдаваться в настроения, будучи в процессе исторических устремлений.

«Кузница» будет искать художественные формы, соответственные об'ему нашей эпохи, работать над ними, но не подражать и копировать упадочников.

XIV. Пролетарское искусство.

Пролетарское искусство—это искусство, которое охватывает трехмерную площадь творческого материала в соответственную классу ясную, точную, синтетическую форму,—проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Это искусство по самой своей природе—искусство большого полотна, большого стиля,—монументальное искусство.

Класс коллективного единодушия, всеобщего товарищества, рабочего содружества в труде, борьбе и поражении; класс единых интересов, чувств, переживаний,—от практических мелочей до взлетов к вершинам идеалов,—класс монолит, из которого история выгранила монумент Мемнона, возвещающий зарю нового дня; такой класс творит искусство только по своему образу и подобию. Его особенный язык, многозвучный, многокрасочный, многообразный, богатством своего словаря выявляя бытие от пласта темного био-зоологического существования до пласта сложнейших

представлений и величественных идей,—способствует своей простотой, ясностью, точностью могуществу большого стиля.

XV. Заглушение сорной травы.

Пролетарское творчество, освобождаясь от влияния упадочного искусства нашего времени, крепнет и все теснее связывается красными нитями с трудящимися и втягивает в сферу своего влияния не только пролетарские круги, но и примыкающие к революции мелкобуржуазные слои. Формы многих литературных течений уже испытывают на себе воздействие пролетарского искусства. Пробуют обрабатывать наш материал нашими же методами. Эти опыты нередко приводят к положительным результатам. Но некоторые товарищи-публицисты из наших рядов, привыкшие дирижировать оглоблей, часто по недосмотру вредят первым, но уже заглушающим сорную траву, всходам нового искусства.

XVI. Смычка.

Мы открываем к нам доступ всем поэтам, писателям, художникам, музыкантам, кто тяготеет к пролетариату, его устремлениям и идеологии. Мы не боимся принимать их в свою среду и обработку. И в первую очередь—писателей из крестьянской среды. Ядро «Кузницы» крепко. Кузница углубляется и расширяется, молотов у диктатуры пролетариата хватит на всех.

XVII. Ударный отряд.

Об'единение рабочих писателей «Кузница»—есть единственное об'единение, стоящее всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и Р.К.П. В деле укрепления диктатуры и осуществления рабоче-крестьянской демократии в путях к коммунистическому обществу, оно осознает себя ударным отрядом, на передовых позициях идеологического фронта.

XVIII. О международной «Кузнице».

Группа «Кузница» в организационной и творческой работе сплачивает ряды рабочих писателей всей С.С.С.Р. и выковывает основное ядро единого пролетарского искусства в целях международного об'единения кузнецов рабочего искусства всех стран.

XIX. Заключение.

Буржуазное искусство выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа пожать руку живому. Мы поднимаем тяжелый рабочий молот, вбить последний гвоздь в крышку этой гробницы искусства.

Смена форм общества меняет формы искусства. Мы провозглашаем искусство, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой, организм. В нашем пониманин художественное творчество—функция общественной идеологии, эмоциологии, классовой психики вообще. Пролетарское искусство, охватывая трехмерную площадь творческого материала в соответствующую классу ясную, точную, синтетическую форму, проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Труд и борьба за организацию коммунистического общества—первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества.

Бытие определяет форму и само показывается и определяется через нее. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая—должны быть единым, органическим целым. 1) Картина, 2) пафос и 3) звукозвон произведения должны составлять единый органический образ. Стиль—это класс. Художник—функция этого класса и его творящий медиум, и творчество поэзии—практика пролетариата.

Об'единение рабочих писателей «Кузница» стоит на точке зрения Р.К.П. и осознает себя ударным отрядом на передовых позициях идеологического и художественного фронта. Группа «Кузница» в своей творческой работе сплачивает ряды рабочих-писателей всей С.С.С.Р. и выковывает ядро кузнецов пролетарского искусства всех стран.

Председатель «Кузницы» Ив. Филиппченко. Заместитель Н. Ляшко. Секретарь Г. Санников. Члены правления Г. Айкуни, В. Кириллов.

Газ. „Правда“ 1923 г. № 186.

7. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАТФОРМА ГРУППЫ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ „ОКТЯБРЬ“.

Принята по докладу тов. Сем. Родова „Современный момент и задачи пролетарской литературы“, в качестве платформы Московской Ассоциации Пролетарских Писателей.

§ 1.

Эпоха социалистических революций, являющаяся переходом от классового к бесклассовому, коммунистическому обществу, началась Октябрьской революцией, учредившей в России диктатуру пролетариата при системе Советов, что только и дает пролетариату возможность стать организатором и переустроителем общества во всех отношениях.

§ 2.

Оформив в процессе классовой борьбы революционно-марксистское понимание в области экономики и политики, пролетариат в остальных областях еще не вполне освободился от многовекового идейного воздействия со стороны господствовавших классов. Ныне, по окончании гражданской войны и в процессе углубления борьбы на экономическом фронте, выдвинулся фронт культурный, особенно важный в условиях НЭП'а и начавшегося идеологического наступления буржуазии, в связи с чем перед пролетариатом встает, в качестве первоочередной, задача строительства своей классовой культуры, а, следовательно, и своей художественной литературы, как могучего средства глубокого воздействия на чувственные восприятия масс.

§ 3.

Пролетарская литература, как движение, только в результате Октябрьской революции получила необходимые условия для своего выявления и развития. Однако, культурная отсталость русского пролетариата, вековой гнет буржуазной идеологии, упадочная полоса русской литературы последних лет и десятилетий перед революцией,—все это, вместе взятое, влияло, влияет и создает возможность дальнейшего влияния буржуазной литературы на пролетарское творчество. Кроме того, на нем не могло не сказаться и влияние идеалистической мелко-буржуазной революционности, обусловленное стоявшей перед российским пролетариатом параллельной задачей завершения буржуазно-демократической революции. В силу этих условий пролетарская литература до сих пор неизбежно носила и часто носит эклектический характер как в области идеологии, так, следовательно, и в области формы.

§ 4.

Между тем, с началом планомерного социалистического строительства во всех областях методами НЭП'а и с переходом Р.К.П. (б) от агитации к систематической и глубокой пропаганде в широких пролетарских массах, выявилась необходимость и в пролетарскую литературу ввести определенную систему.

§ 5.

Исходя из всего вышеизложенного, группа пролетарских писателей «Октябрь», как часть пролетарского авангарда, проникнутая диалектически-материалистическим мировоззрением, стремится к созданию такой системы и считает достижение этого возможным лишь при условии создания единой художественной программы, идеологической и формальной, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы.

Полагая, что такая программа окончательно оформится в процессе практической творческой работы и борьбы на идеологическом фронте, группа «Октябрь», при своем возникновении, в основу своей деятельности кладет следующие исходные положения:

§ 6.

В классовом обществе художественная литература, наряду с остальным, служит задачам определенного класса и только через класс—всему человечеству. Отсюда, проле-

тарской является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата, как переустроителя мира и создателя коммунистического общества.

§ 7.

В процессе распространения и укрепления диктатуры пролетариата и приближения к коммунистическому обществу, пролетарская литература, оставаясь глубоко-классовой, не только организует психику и сознание рабочего класса, но и все более влияет на остальные слои общества, этим самым выбивая последнюю почву из-под ног буржуазной литературы.

§ 8.

Пролетарская литература противопоставляет себя буржуазной, как ее антипод. Буржуазная литература, обреченная вместе со своим классом, старается затушевать свою сущность отрывом от жизни, уходом в мистику, в область «чистого искусства», форму, как самоцель и т. д. Пролетарская литература, наоборот, кладет в основу творчества революционно-марксистское миропонимание и берет творческим материалом современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата в прошлом и его завоевания в перспективе грядущего.

§ 9.

В связи с ростом общественного значения пролетарской литературы перед ней встает основная задача создания широких полотен, монументальных произведений с развернутым сюжетом, главным образом, из жизни пролетариата. Группа пролетарских писателей «Октябрь» считает возможным выполнение этих требований лишь при условии, когда на ряду с лирикой, господствовавшей последнее пятилетие в пролетарской литературе, в основу будет положен эпический и драматический подход к творческому материалу. В соответствии с этим и форма произведений будет стремиться к наибольшей широте, простоте и экономии художественных средств.

§ 10.

Группа «Октябрь» утверждает примат содержания. Само содержание пролетарского литературного произведения дает словесно-художественный материал и подсказывает форму. Содержание и форма—диалектические антитезы: содержание определяет форму и художественно оформляется через нее.

§ 11.

Разнообразие форм классовой борьбы в переходный период требует от пролетарского писателя разработки самых различных тем, что ставит его перед необходимостью всестороннего использования художественных форм и приемов прозы и поэзии, созданных предыдущей историей литературы.

Поэтому группа не пойдет по пути увлечения какой-либо одной художественной формой и размежевания по формальному признаку, по которому до сих пор размежевывались буржуазные литературные школы, что по существу является перенесением идеализма и метафизики в процесс литературного творчества.

§ 12.

Считаясь с тем, что литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц, выделяя какой-нибудь из этих элементов в самодовлеющий принцип, а также считаясь с фактом влияния этих школ на пролетарское творчество и с опасностью их дальнейшего влияния, группа «Октябрь» в принципе отвергает:

а) вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм)

и стоит за единый, цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения, в зависимости от его общественно-необходимого содержания;

б) отвергает выделение слова-ритма, как такового, в самоцель, в результате чего художник часто уходит в область

чисто словесных, не имеющих общественного смысла упражнений, выдавая их за настоящие художественные произведения (футуризм)

и стоит за цельный ритм, организованно-развивающийся в зависимости от развития содержания художественного произведения в едином творческом образе;

в) а также отвергает фетиширование звука, возникшее в период упадка буржуазии и выросшее на почве нездоровой мистики (символизм)

и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом.

Только беря предмет художественного произведения в целом, в его конкретном значении и в процессе закономерного развития, можно достигнуть исторически наивысшего художественного синтеза.

§ 13.

Таким образом, задачей группы является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе или эклектически привнесенных оттуда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаться новая синтетическая форма пролетарской литературы.

Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам.

Тезисы доклада Г. Лелевича, принятые на 1-й Московской Конференции Пролетарских Писателей.

1. Необходимость максимального закрепления политических командующих высот пролетариата в условиях идеологического наступления буржуазии требует внесения полной ясности в вопросы художественной политики пролетарской партии и пролетарского государства, с одной стороны, и пролетарских литературных организаций, с другой.

2. Основным критерием для оценки литературного течения или литературного явления может служить только их общественное значение. Общественно полезной является в наше время только такая литература, которая организует психику и сознание читателей, и в первую очередь читателей пролетарских, в сторону конечных задач пролетариата, как творца коммунистического общества, то-есть литература пролетарская. Всякая иная литература, иначе воздействующая на читателя, в той или иной мере содействует возрождению буржуазной и мелко-буржуазной идеологии.

3. Явно-буржуазная литература, начиная от эмигрантских погромных писателей, типа Гиппиус и Буниных, и кончая внутри-российскими мистиками и индивидуалистами, типа Ахматовых и Ходасевичей, организует психику читателя в сторону поповски-феодально-буржуазной реставрации. Эта литература является отрядом классовых противников пролетариата, и деятельность ее в Советской России, с точки зрения пролетарской революции, ничем оправдана быть не может.

4. Мелко-буржуазные группы писателей, «приемлющих» революцию, но не осознавших ее пролетарского характера и воспринимающих ее лишь как самый слепой анархический мужичий бунт («Серапионовы» и т. п.), отражают революцию в кривом зеркале и неспособны организовать психику и сознание читателя в сторону конечных задач пролетариата. Поэтому, положительного воспитательного значения для рабочего класса они иметь не могут. Но вместе с тем они способны сыграть некоторую роль в деле притупления вражды к революции со стороны колеблющихся мелко-буржуазных кругов и внедрения в сознание этих кругов мысли о необходимости делового сотрудничества с правящим пролетариатом.

5. Эти характерные черты литературных группировок дают возможность наметить правильную тактику по отношению к ним. По отношению к буржуазным группам—ни о каком сотрудничестве не может быть и речи, тут—открытая классовая борьба. По отношению к мелко-буржуазным «попутчикам» возможно известное сотрудничество.

6. Но сотрудничество это может привести к благоприятным для рабочего класса результатам лишь при том условии, если будет осознано, что попутчики не воспитывают пролетарские массы в нужном нам направлении, а, в лучшем случае, лишь идеологически разоружают наших врагов. К тому же, мелкобуржуазная природа попутчиков делает их не всегд. надежными даже в этом деле. Следовательно, сотрудничество с ними разумно лишь в форме использования их как вспомогательного отряда, дезорганизующего противника, при чем необходимо постоянно вскрывать их путанные мелко-буржуазные черты.

7. Поэтому, считая, что со временем пролетарская литература явится единственной серьезной силой в области художественного слова, следует признать, что уже сейчас интересы идеологического фронта требуют приобретения пролетарской литературой руководящего влияния в основных литературных партийно-советских органах печати. Только при этом условии возможно использование с выгодой для революции вспомогательных сил «попутчиков» точно так же, как в политической области только командующее положение пролетарского авангарда,—Р.К.П. (б),—позволило использовать сменовеховство в интересах пролетарской диктатуры.

8. Таким образом, единственно целесообразны следующие тактические лозунги: главной опорой пролетарского авангарда в области литературы является пролетарская литература; для дезорганизации сознания противника используется литература «попутчиков», как вспомогательная сила, при чем постоянно вскрываются их мелко-буржуазные черты: все время ведется борьба со всеми видами буржуазной литературы.

9. Вопрос об участии пролетарских писателей в органах печати, в которых сотрудничают представители буржуазных и мелко-буржуазных групп, решается, на основании настоящих тезисов, правлением Ассоциации в применении к каждому органу в отдельности.

„На посту"—Ежемесячный литературно-критический журнал под ред. Б. Волина, Г. Лелевича, С. Родова. № 1. Июнь. 1923 г.

---

8. ТЕМЫ, КОТОРЫЕ ЖДУТ СВОИХ АВТОРОВ.

...Каждый новый этап гигантского сдвига общественных отношений социалистической революции порождает миллионы тем. Но художническо-творческое яйцо в каждый данный момент оплодотворяется только одним тематическим семенем. И, конечно, выбор темы обусловливается для художника степенью его прикосновенности к революционному процессу, его ролью в нем, а также актуальностью той или иной темы, соответствующей одному или другому повороту социалистической революции.

И если 17—20 г.г. требовали общего пафоса конечных целей революции и больших задач перед литературой не ставили, то современная эпоха НЭП'а, характеризующаяся колоссальным усложнением общественных отношений и форм классовой борьбы, требует, чтобы социалистическая революция была отображена в обыденной конкретности через действия живых людей. Такая литература необходима рабочему классу в целях организации своего сознания и сознания широких трудящихся масс в сторону коммунизма.

Поэтому, оговариваясь, что общая задача нового, истинно-революционного художника—воплотить в художественной форме новое чувствование мира, показать его таким, каким он весь берется пролетариатом, мы все же в настоящий момент можем схематично наметить основные тематические циклы, которые перед художником ставит переживаемый социалистической революцией и борьбой пролетариата этап.

1-й ЦИКЛ.

Активность рабочего класса в развертывании социалистического хозяйства и социалистическое грюндерство.

Борьба с разрухой, лавирование наших трестов в НЭП'е, строительство электро-станций, научные экспедиции и открытия, сооружение воздухофлота и его достижения и пр.

Оформлено может быть:

а) Социалистическим утопическим романом (диалектическое преодоление буржуазных утопистов),

б) Повестью, в которой драматически преодолевается какой-либо классовой организацией (партией, союзом, советом) какой-либо экономический кризис, характерный для той или иной эпохи революции.

в) Рассказом, показывающим через эпизод из жизни и работы какой-либо хозорганизации темп нашей борьбы за социалистическое хозяйство и живых людей ее.

г) Поэмой, в которой отображается мощь класса в его борьбе с природой (тема прекрасно использована Дорониным в его поэме «Побежденная стихия»).

д) «Коммунэрами», в которых—кинопортреты людей, борющихся за социалистическое хозяйство (тема прекрасно использована Лелевичем в стихотворении «Председатель треста»).

е) Лирическими стихотворениями, которые передают чувства и переживания борца за социалистическое хозяйство. (Безыменский—«Весенняя прелюдия»).

2-й ЦИКЛ.

Рабочий класс во «внеэкономической» (политической в узком смысле слова) борьбе (борьба—революция, борьба—война) с буржуазией.

Взрыв мировой социальной революции; Октябрь, Гражданская война—в частности в России: Чека и ее работа.

Оформлено может быть через:

а) Революционно-драматическую утопию (примерно—изображение близкой революции в Германии, или далекой—в Америке).

б) Роман, повесть из эпохи Октября и Гражданской войны. Через живых людей и обстановку их борьбы—дать эпоху.

в) Драматико-героическую повесть (неизбежен элемент внутреннего «психологического драматизма»), показывающую работу Чека («Шоколад»—Тарасова-Родионова).

г) Рассказ, в основе которого внешнее или внутреннее действие из — Октября, Гражданской войны, Чека.

д) Героическая поэма (эпопея Гражданской войны, какого-либо фронта, или борьба Чека с белогвардейцами).

е) «Коммунэры» (есть очень хорошие—Лелевича, Родова)—люди Красной Армии и Чека.

ж) Лирику бойца (красноармейца, чекиста, партизана, коммуниста вообще).

3-й ЦИКЛ.

Распад старого быта и возникновение новых форм жизни *).

Создание институтов общественного питания и воспитания при фабриках и заводах и через это—разрушение старой, во время революции принявшей особенно уродливые формы, семьи; изменение форм отдыха, замена кабака и церкви—клубом при заводе; изменение отношения к женщине и раскрепощение ее; новые формы брака; «быт» партийных и союзных ячеек в их воздействии на массу; быт рабочей, учащейся и партийной молодежи (рабфаки, свердловцы и пр.); быт партийного середняка в провинции; обуржуазивание некоторой части работников в связи с НЭП'ом и появление буржуазных замашек. Воскрешение буржуазного быта нэпмана; деградирующая психика интеллигента и обывателя перед светом Социальной Революции. Изменение отношения рабочего к орудиям производства, трансформация быта в деревне при НЭП'е, кулачество, кооперативы, крестьянская беднота, работа партийных и союзных организаций. Дети в революционной эпохе.

В этом цикле, почти не затронутом пролетарским писателем, я не берусь установить точно литературные формы, но уже можно в общем наметить три подхода к этим темам, которые приблизительно дают некоторые формальные принципы:

а) Новый быт непосредственно преодолевающий старый (пример: распад семьи, дети освобождаются, живут уже по-новому).

б) Старый быт в его распаде под влиянием извне действующих пружин—«базиса».

*) Безусловно, этот цикл гораздо сложней предыдущих. Необходима специальная статья, освещающая вопрос и развивающая положения тов. Троцкого „Вопросы быта“.

Пример 1-й: Разрешение драмы в семье рабочего, как следствие организации общественной столовой. Пример 2-й: Психологические драмы быта интеллигентов, распад старого обывательского быта и отражение этого распада в психике людей.

в) Новые формы жизни, кристаллизация их и формирование нового человека.

г) Производственная лирика, выявляющая новые отношения к орудиям труда. (Очень много в этой области сделал Гастев, кое-что «Кузница»).

д) Лирика вообще, перед которой громадная задача—показать новое отношение к любимому человеку (любовнику, товарищу, ребенку и пр.). Интересны в этой области стихи Безыменского, Голодного...

Задача создания литературы, активно участвующей в борьбе рабочего класса за коммунизм, может быть выполнена только художником, который может «за каждой мелочью революцию мировую найти», художником, который литературную работу превращает в борьбу за коммунизм, который понимает и чувствует целесообразность каждого шага революции, так как сам делает ее, который ясно видит истоки и устье ее.

Таким писателем может быть только пролетарский писатель...

Литература является сейчас орудием, которым авангарды борющихся классов пытаются не только подчинить широкие слои пролетариата и мелкой буржуазии своим классовым целям, но и парализовать, разложить, оторвать и, главным образом,—**переродить** наименее устойчивую часть авангарда класса противника посредством своего сложного и совокупного «идеологического» действия.

И хотя пролетарская литература до сих пор понесла больше поражений, чем выиграла побед, но мы знаем, что «старый крот хорошо роет», что за нами будущее...

Юр. Либединский.

„На посту"—Ежем. лит.-критич. журн.
№ 2—3. „Новая Москва". 1923 г.

СОДЕРЖАНИЕ [1]).

Стр

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ. 3

ВВЕДЕНИЕ.

*1. Общий смысл искусства. Вл. Соловьев 5
*2. Экономика и искусство. Г. В. Плеханов 14

СИМВОЛИЗМ.

*1. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Д. С. Мережковский 23
2. Творчество. Валерий Брюсов 29
3. Юному поэту. Валерий Брюсов 30
*4. Декадентство и символизм. А. Волынский . . . . . —
5. К Бодлэру. К. Д. Бальмонт 37
*6. Элементарные слова о символической поэзии. К. Д. Бальмонт. —
*7. Ключи тайн. Валерий Брюсов 43
*8. Критицизм и символизм. Андрей Белый 47
*9. Символизм, как миропонимание. Андрей Белый 51
*10. Две стихии в современном символизме. Вячеслав Иванов . 57
*11. Заветы символизма. Вяч. Иванов 75
*12. Мысли о символизме Вяч. Иванов 80

АКМЕИЗМ.

1. Наследие символизма и акмеизм. Н. Гумилев 86
2. Некоторые течения в современной русской поэзии. Сергей Городецкий 90

[1]) Статьи со звездочкой взяты в отрывках.

3. Notre Dame. О. Мандельштам 96
4. Адам. Сергей Городецкий. . . . . —
5. Искусство. Теофиль Готье. Перев. Н. Гумилева . . . 97

ФУТУРИЗМ.

1. Пощечина общественному вкусу 99
2. Садок судей 100
3. Поэтические начала. Н. Бурлюк 102
*4. Слово, как таковое. А. Крученых и В. Хлебников . . . 106
5. Эго-футуризм. Игорь Северянин 109
6. К. М. Фофанову. Дмитрий Крючков 116
7. На смерть Фофанова. Игорь Северянин . . . . . —
8. Эгопоэзия в поэзии. Г. А. 117
9. Эго-футуризм. И. В. Игнатьев 119
10. L'art poetique. Вадим Шершеневич 136
11. Перчатка кубофутуристам. Россиянский . . . . . —
*12. Русский футуризм (основы футуризма). Вад. Шершеневич. 138
*13. Два последних слова. Вад. Шершеневич 147
14. Манифест психо-футуризма 150
15. Эту книгу должен прочесть каждый 151
16. Декларация заумного языка. А. Крученых 153
17. Приказ № 1. В. Маяковский 154
Радоваться рано. В. Маяковский 156
Приказ № 2 армиям искусства. В. Маяковский 157
Приказ № 3: В. Маяковский 159
*18. Программа (Леф) 161

ИМАЖИНИЗМ.

1. Декларация 170
*2. Имажинизм. Анатолий Мариенгоф 174
*3. 2×2=5. Вад. Шершеневич 180
*4. Имажинистика. Ипполит Соколов 196
*5. Имажинизма основное. Иван Грузинов 202
6. Почти декларация 208

ЭКСПРЕССИОНИЗМ.

1. Хартия экспрессиониста. И. Соколов 212
2. Бедекер по экспрессионизму. Ипполит Соколов 214

БИОКОСМИЗМ.

1. Биокосмическая поэтика. Александр Святогор 220

ЛЮМИНИЗМ.

1. Декларация люминистов 227
2. Провозвестие люминизма 228

НИЧЕВОКИ.

1. Манифест от ничевоков 233
2. Декрет о ничевоках поэзии 234

ФОРМ-ЛИБРИЗМ.

1. Декларация форм-либризма. Орест Тизенгаузен 236

КЛАССИЦИЗМ.

*1. Классики группы „Лирический круг". Вестник у порога. Абрам Эфрос 238
2 Декларация неоклассиков 244

СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ.

1. Почему мы Серапионовы братья? Лев Лунц 248

ЭМОЦИОНАЛИЗМ.

1. Декларация эмоционализма 253

ФУИЗМ.

1. Фуисты. Борис Перелешин 255

КОНСТРУКТИВИЗМ.

1. Конструктивизм. Ольга Чичагова 257
2. Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов 258

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ.

1. Пролетариат и искусство (Резолюция) 262
2. Контуры пролетарской культуры. А. Гастев 263
3. Пути пролетарского творчества. А. Богданов 267
4. Международное бюро пролеткульта 271
5. Декларация союза писателей „Литературный фронт“ 276
6. Декларация пролетарских писателей „Кузница“ 277
7. Идеологическая и художественная платформа группы пролетарских писателей „Октябрь“ 286
8. Темы, которые ждут своих авторов. Юр. Либединский . . 293

По напечатании книги появились след. новые материалы для характеристики имажинизма, эмоционализма и конструктивизма:

1) Восемь пунктов. — „Гостинница для путешествующих в прекрасном“. № 1 (3), 1924.

2) М. Кузьмин. Эмоциональность, как основной элемент искусства. „Арена“. Театр. альманах. Изд. „Время“. Пбг. 1924.

3) К. Зелинский. Конструктивизм и поэзия. Также — Предисловие „Мена всех. Конструктивисты — поэты“. Москва 1924 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО СОВЕТА Р.К.К.Д

„НОВАЯ МОСКВА“

Москва, Кузнецкий Мост, д. 1. Тел. 69-26 | Ленинград, Проспект Володарского (б. Литейный), 53.

ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО

Вышли из печати:

1. **Переверзев.** Творчество Достоевского. 1 р.
2. **Фриче.** Очерки развития зап.-европейск. литературы. 1 р.
3. **Аксельрод-Ортодокс. Л.** Толстой. 60 к.
4. **Андреевич.** Опыт философии русской литературы. 1 р. 50 к.
5. **В. Львов-Рогаевчский.** Русско-европейская литература. 75 к.
6. **П. Коган.** Очерки по истории новейшей русской литературы Т. I.
7. **Плеханов.** Литература и критика. Т. I. 1 р. 75 к.
8. **Его же.** Искусство. Сборник статей. 1 р. 20 к.
9. **Граутофф.** Новейшая французская живопись. 1 р.
10. **Скрябин.** Письма.
11. **Фриче.** Очерки социальной истории искусства.
12. **Воровский.** Сборник литер. критич. статей.
13. Дневник А. Г. Достоевской.
14. **Андреевич.** Очерки из истории русской литературы XIX в.
15. **Волькенштейн.** Драматургия.
16. **Павлов.** Старая Москва (гравюры).
17. **Дубовской.** О пролетарской литературе.
18. **Луначарский.** Искусство и революция. Сборник статей.
19. **Бродский и Сидоров.** Литературные манифесты. I Россия. От символизма до Октября.

Печатаются:

1. **Адарюков.** Гравер Ческий.
2. **Браудо.** Основы материальной культуры в музыке.
3. **Гаман.** Гравюры Рембрандта.
4. **Гаузенштейн.** Современное искусство.
5. **План.** Гравюры Кало.
6. **Китайский театр.**
7. **Кулэн.** Социалистическое мировоззрение во французской живописи.
8. **Танеев.** Музыкальные пропилеи. Вып I.
9. **Павлов.** Московские дворики. Гравюры.
10. **Сидоров.** Гравюры Дюрера.
11. **Белинскому.** Юбилейный сборник Российск. Академ. Худож. Наук, под редакцией проф. Пиксанова.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

Вышли из печати:

1. **Е. Тренев.** Владыка. Рассказы. 50 к.
2. **Его же.** На ярмарке. Рассказы. 49 к.
3. **Ив. Шмелев.** Гр. Уклейкин. Рассказы. 80 к.
4. **Н. Никандров.** Береговой ветер. Рассказы. 70 к.
5. **С. Федорченко.** Народ на войне. 90 к.
6. **Вересаев.** Без дороги.
7. **И. Эренбург.** Жизнь и гибель Н. Курбова.
8. **Вересаев.** Поветрие.
9. **Козырев.** Рассказы.
10. **Чапыгин.** Одинокие.
11. **Под'ячев.** За грибками, за ягодками.
12. **Альманахи.** „Недра". Сборники I, II и III.
13. **Орешин.** Алый храм. Стихи. 35 к.
14. **Бражнев.** Буйный хмель. Стихи. 20 к.
15. **Бибик.** К широкой дороге. Роман 1 р.
16. **Его же.** На черной полосе. Роман 1 р.
17. **Салтыков-Щедрин.** Сказки.
18. **Чехов.** Неизданная пьеса.

Печатаются:

19. **Ежов, И. С.** и **Шамурин, Е. И.** — Русская лирика XX века.

2. ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

Вышли из печати:

1. **Поэзия рабочих профессий.** Сборник сост. Б. Волин.
2. **Крэнс.** Черный хлеб. Роман. Перевод с французского.
3. **Келлерман.** 9-е Ноября. 1 р. 25 к.
4. **Фон-Поленц.** Крестьянин. 1 р.
5. **Нексе.** Рассказы. 60 к.
6. **Гамсун.** Женщины у колодца.
7. **Дюпон.** Стихи.
8. **Стриндберг.** Ключи от рая.
9. **Моррис.** Вести ниоткуда.
10. Западные сборники. Вып. I.
11. **Синклер.** Самуэль искатель. (Роман).

Печатаются:

1. **Братт.** Мир без голода. Роман.
2. **Западные сборники.** Выпуск II.
3. **М. Маркс.** Ты. Роман.

4. **Ринэр.** Блаженные. Роман.
5. **Беранже.** Песни. С рисунками.
6. **Декав.** Варрава. Роман. С рисунками Стейнлена.
7. **Малайские сказки.**

С ЗАКАЗАМИ И ТРЕБОВАНИЯМИ ОБРАЩАТЬСЯ В КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ МОСКОВСКОГО СОВЕТА

1. Центральный склад } Кузнецкий Мост, № 1.
2. Книжный магазин № 1. }
3. Книжный магазин № 2 (б. Суворина). Неглинный проезд, д. № 9.
4. Книжный магазин № 3 (б. Карбасникова). Моховая ул., д. № 24.
5. Книжный магазин № 4. Арбат, д. № 4.
6. П/отд. Театральной литературы. Тверская ул., д. № 19.
7. Книжный магазин „Красные Всходы". Тверская ул., д. № 66.